SCRITTORI D'ITALIA

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

FRA MANIERISMO E CONTRORIFORMA

VOLUME PRIMO

VARCHI - PINO - DOLCE - DANTI - SORTE

A CURA DI PAOLA BAROCCHI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1960

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

FRA MANIERISMO E CONTRORIFORMA

VOLUME PRIMO

VARCHI - PINO - DOLCE - DANTI - SORTE

A CURA DI PAOLA BAROCCHI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1960

BENEDETTO VARCHI

LEZZIONE

NELLA QUALE SI DISPUTA DELLA MAGGIORANZA DELLE ARTI

E QUAL SIA PIÙ NOBILE, LA SCULTURA O LA PITTURA

Benedetto Varchi
al magnifico e suo molto onorando
Luca Martini[1].

Poscia che a me conviene disgiugnere questa presente materia, quasi membro dal suo capo, da quella che io trattai, ieri furono otto giorni, nella sposizione sopra il sonetto di Michelagnolo[2], et a voi piace di volergliele a ogni modo mandare a Roma, per intendere da lui stesso la propia verità di cotale disputa, io, non volendo non compiacervi, non posso altro fare se non pregarvi, prima, che a lui facciate fede della brevità del tempo nel quale fummo costretti io a dettarla e voi a scriverla, poi a me copia della risposta sua, affine che et egli possa scusare appo sé la presunzione et ignoranza mia, et io lodare appo tutti la cortesia e giudizio di lui. State sano.

Di Firenze, a dì XIIII di marzo MDXLVI.

PROEMIO

Tutte le cose di tutto l'universo, il quale, abbracciando tutti i cieli e tutti gli elementi, comprende in sé e contiene non solamente tutto quello che era, ma eziandio tutto quello che poteva essere, in guisa che fuora di lui non pure non rimase cosa nessuna, ma né luogo ancora né voto, sono, degnissimo Consolo, onoratissimi Accademici e voi tutti Uditori nobilissimi, o eterne o non eterne. L'eterne, favellando aristotelicamente, sono quelle le quali, non devendo finir mai, mai ancora non cominciarono, e per conseguenza non ebbero cagione efficiente, cioè alcuno che le facesse: e queste si chiamano celesti, divine et immortali. Le non eterne sono quelle le quali, devendo avere fine qualche volta, ebbero ancora qualche volta principio, e per conseguenza cagione efficiente, cioè alcuno che le facesse: e queste sono di due maniere, perciocché alcune furono prodotte da Dio mediante la natura, e queste si chiamano naturali, umane e cadevoli; et alcune furono fatte dagli uomini mediante l'arte, e queste si chiamano artifiziate o vero manuali. Delle divine, le quali sono tutte quelle che si ritruovano dall'elemento del fuoco in su, tratta e ragiona il metafisico, cioè il filosofo sopranaturale. Dell'umane, le quali sono tutte quelle che si ritruovano dal cielo della luna in giù, ragiona e tratta il fisico, cioè il filosofo naturale. Dell'artifiziali, le quali sono più e diverse, trattano e ragionano più e diversi artefici; e queste, se bene sono assai meno degne delle naturali, come le naturali sono infinitamente meno perfette delle divine, v'arrecano però non solamente molti e grandissimi piaceri, ma molte e grandis-

sime utilità alla vita mortale, la quale senza l'arti non pure non si potrebbe vivere commodamente, ma né vivere ancora; laonde di maravigliosi pregi et eccellentissimi onori furono dagli antichi riputati degnissimi, anzi tenuti per iddii tutti coloro che d'esse furono ritrovatori. E noi per certo, se non fussimo ingrati verso quegli che n'hanno così altamente beneficato (della qual cosa Plinio con giustissima cagione agramente ne riprende), tanto più lodaremmo et onoraremmo ciascuno, quanto fu o più nobile la sua arte o più nobilmente esercitata da lui. Ma perché il conoscere questa nobiltà non è cosa agevole, et ognuno volentieri si lascia ingannare da sé medesimo, perciò avevamo noi pensato di volerne favellare, oggi sono otto giorni, dietro la sposizione del sonetto di Michelagnolo, tutto quello che da diversi scrittori in diversi tempi n'avevamo apparato. Ma poscia che al magnifico e prudentissimo Consolo nostro parve e piacque che ne favellassimo di per sé, in una lezzione separata, disputaremo oggi, allargandoci alquanto più che non pensavamo di dover fare, queste tre quistioni ordinatamente: la prima, qual sia la più degna di tutte l'arti; la seconda, qual sia più nobile, o la pittura o la scultura; la terza et ultima, in quali cose siano o somiglianti o dissomiglianti i poeti et i dipintori; ciascuna delle quali, come è di non minore utile che piacere, così è ancora di non minore fatica che dottrina.

Ma perché in ciascuna disputa si debbe la prima cosa, per fuggire l'equivocazione e scambiamento dei nomi, dichiarare i termini principali, devemo sapere che, sì come questo nome 'scienza' comprende, largamente preso, ancora tutte l'arti, così questo nome 'arte' comprende, preso largamente, ancora tutte le scienze, non ostante che la scienza e l'arte siano abiti differentissimi. Onde a noi, che volemo trattare dell'arte propiamente, non come ella è la medesima, ma come è distinta dalla scienza, è necessario dichiarare i cinque abiti dell'intelletto, nei quali sono, come in loro subbietto, così tutte l'arti come tutte le scienze, e questo non si può fare più chiaramente che dividendo, come avemo fatto altre volte

in questo luogo medesimo, l'anima umana, la quale si chiama dai teologi massimamente ragione e si divide primieramente in due parti: nella ragione particolare e nella ragione universale. La ragione particolare è intorno alle intenzioni individuali, come dicono essi, cioè non conosce e non intende se non le cose particolari, e conseguentemente generabili e corruttibili; e questa fu chiamata da Aristotile, secondo che testimonia il suo grandissimo Comentatore[1], cogitativa; la quale, se bene è mortale, non si trova però negli animali bruti, i quali hanno in quella vece la stimativa, assai meno perfetta che non è la cogitativa negli uomini. La ragione universale è delle intenzioni universali, cioè non conosce e non considera se non le cose non solo private d'ogni materia, ma spogliate da tutte le passioni et accidenti materiali, e conseguentemente ingenerate et incorruttibili; e questa, la quale è propia dell'uomo, si ridivide in due parti: nella ragione superiore, cioè nello intelletto specolativo o vero contemplativo, e nella ragione inferiore, cioè nell'intelletto pratico o vero attivo. Nella ragione superiore sono i tre abiti contemplativi, il primo de' quali si chiama da' filosofi, col nome del genere, intelletto, e questo è la cognizione de' primi principii; il secondo si chiama sapienza, il quale, se bene comprende il primo abito et il terzo, è però distinto da l'uno e dall'altro; il terzo si chiama scienza, la quale non è altro che la cognizione delle cose universali e necessarie e conseguentemente eterne, avuta mediante la dimostrazione. Onde si vede manifestamente che tutte le scienze di tutte le maniere sono in questa ragione superiore o vero intelletto contemplativo, perché il fine di tutte è lo specolare, cioè contemplare le cagioni delle cose e saperne la verità. Nella ragione inferiore, il fine della quale non è conoscere et intendere, ma fare et operare, sono gli altri duoi abiti pratichi, l'agibile, nel quale si contiene la prudenza, capo di tutte le virtù mortali, et il fattibile, il quale contiene sotto sé tutte l'arti; e come dei tre abiti specolativi il primo e più nobile è l'intelletto, così de' due pratichi il fattibile è l'ultimo e manco degno. E da que-

sta divisione, fatta dal Filosofo[1] nel quarto cap. del sesto libro dell'Etica, può ciascuno conoscere, prima, che sia propiamente scienza, e che propiamente arte, benché questa dichiararemo più lungamente nella sua diffinizione, la quale, essendo uno abito dell'intelletto, non si poteva dichiarare se prima non s'intendeva che cosa importasse e significasse questo vocabolo. Il che, senza la distinzione posta di sopra da noi, era del tutto impossibile: poi che tutte le scienze, essendo nella ragione superiore et avendo più nobile fine, cioè contemplare, sono senza alcuno dubbio più nobili di tutte l'arti, le quali sono nella ragione inferiore et hanno men nobile fine, cioè operare. Conoscesi ancora che, favellando propiamente, si ritruovano alcune o discipline o facoltà, o in altro modo che le debbiamo chiamare, le quali non sono veramente né scienze né arti, come, per atto d'essempio, la gramatica e la loica e l'altre che hanno per loro subbietto l'orazione, o vero il parlare, perciò che, non trattando di cose ma di parole, non si possono chiamare propiamente scienze; e dall'altro lato, non essendo in arbitrio e poter nostro totalmente il farle o 'l non farle, non si possono chiamare arti secondo la propia e vera significazione, come più lungamente si vedrà nelle dispute seguenti. Alle quali, chiamato prima divotamente l'ottimo e grandissimo Dio che ne presti il consueto aiuto e favore, poscia pregate umilmente l'umanissime e benignissime cortesie vostre che ne concedano la solita chetezza et attenzione, è tempo oggimai di venire, avendo che ragionare pure assai.

DELLA MAGGIORANZA E NOBILTÀ DELL'ARTI

DISPUTA PRIMA.

L'intendimento nostro in questa prima disputa è di trovare qual sia fra tutte l'arti la più nobile, la qual cosa è non meno faticosa che utile; e se bene potremmo dire in pochissime parole l'oppenione nostra, non di meno, volendo noi procedere filosoficamente et essere intesi da ognuno, è necessario dichiarare, prima, che cosa sia arte; poi, in che modo e da che cosa si conosca quando un'arte è più o meno nobile d'un'altra. Avendo dunque veduto nel Proemio che tutte l'arti sono nella ragione inferiore, in quella seconda et ultima parte che si chiama fattibile, che è meno degna di tutti e cinque gli abiti o vero cognizioni intellettive, diciamo che, secondo la diffinizione del Filosofo, l'arte non è altro che un abito intellettivo, che fa con certa e vera ragione. Et ancora che questa diffinizione sia compiuta e perfetta, distinguendo l'arte da tutti gli altri abiti, e conseguentemente faccendola differente da tutte l'altre cose; tuttavia noi, per aprirla e spiegarla più largamente, a maggiore e più chiara intelligenza, diremo che l'arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa[1]. La quale diffinizione, per meglio essere intesi da ciascuno, dichiararemo a parola a parola.

Dicesi dunque 'abito', il quale non è altro che una qualità stabile e ferma, che malagevolmente si possa rimuovere o perdere, a differenza della disposizione, la quale è una qua-

lità che agevolmente si può perdere e rimuovere; onde, come tutte le virtù, così ancora tutte l'arti sono abiti e non disposizioni, perciocché non basta ad esser virtuoso o vero artefice la disposizione, cioè l'essere atto e disposto a poterle conseguire, ma si ricerca l'abito, cioè l'avervi fatto dentro tale pratica, mediante l'uso, che si possano esercitare agevolmente e malagevolmente perdere. Dicesi ' fattivo ' a differenza dell'abito della prudenza, il quale non si chiama fattivo, ma attivo, perciocché nella prudenza, oltra che dopo l'operazioni non rimane alcuna opera, può ciascuno operare a sua voglia, senza l'aiuto del corpo o d'altra cosa di fuori; il che nell'arte non avviene, come è notissimo. Dicesi 'con vera ragione ' per due cagioni: prima, perché tutte l'arti sono infallibili, cioè non errano mai e sempre conseguiscono l'intendimento e fine loro; poi, perché mediante quelle parole se ne esclude e cava l'arte colla quale i ragnateli ordiscono le loro maravigliose tele, e le rondini et altri animali fanno il nido, e molte altre cose, le quali paiono bene fatte artifiziosamente, ma nel vero non sono, perciocché, non essendo fatte per ragione ma per istinto naturale, non si possono chiamare arti veramente. Dicesi ' di quelle cose che non sono necessarie ', perché tutte l'arti si maneggiono intorno a cose contingenti, cioè che possono essere e non essere egualmente, et in questo sono differenti l'arti dalle scienze, perché tutte le scienze sono di cose necessarie. Dicesi ' il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa ', perché in questo si distinguono le cose artifiziate dalle naturali, conciossia che le naturali hanno sempre il principio in sé stesse, e l'artifiziali in altrui, cioè nello artefice. E se la presente materia o più tosto il tempo lo concedesse, racconteremmo così alcune somiglianze, come molte differenze, le quali sono tra l'arte e la natura, non meno utili che belle e quasi necessarie a bene intendere e perfettamente, non solo quanto s'è ragionato dell'arte, ma quanto devemo ancora ragionarne; la qual cosa potremo fare per avventura in un'altra lezzione[1].

E così avendo veduta la prima cosa proposta da noi, cioè che sia arte et in quello che sia differente da tutte le cose che arti non sono, trapassaremo alla seconda, cioè in che modo e da che cosa si debba conoscere la nobiltà di ciascuna arte. Al che diciamo che, come la nobiltà delle scienze si conosce da due cose, dal subbietto loro e dalla certezza della dimostrazione, in guisa che quella scienza, la quale è più certa o ha il subbietto più degno, è più nobile, benché principalmente s'attende la degnità del subbietto, in quel modo e per quelle cagioni che dichiarammo nella prima lezzione nostra dell'Anima[1], così credono alcuni che si debba conoscere la nobiltà dell'arti. La qual cosa è falsissima, perciocché il subbietto dell'arti è molto differente da quello delle scienze, perché di lui non si pruova o dimostra propietà o passione alcuna, come sanno gl'intendenti. Diciamo dunque che nelle arti si debbe attendere principalmente e considerare il fine, e secondo che il fine è o meno o più degno, così l'arte è più o meno nobile: perciocché, come ciascuna scienza piglia l'unità sua dal suo subbietto, cioè è una sola e distinta da tutte l'altre, per lo essere il subbietto di lei un solo e distinto da tutti gli altri, così ciascuna arte piglia l'unità sua non dal suo subbietto, ma dal suo fine, cioè è una sola e distinta da tutte l'altre per lo avere uno fine solo e distinto da tutti gli altri. Onde chiunche vuole conoscere quando alcuna arte sia o non sia più o meno nobile di qualunche altra, debbe considerare principalmente non il subbietto, come nelle scienze, ma il suo fine, e secondariamente il subbietto, come nelle scienze la certezza. E qualunque volta il fine sarà più nobile, quell'arte senza alcuno dubbio sarà più degna; et il medesimo che avviene nelle scienze occorre ancora nell'arti, cioè che alcune possono essere più nobili e quanto al fine e quanto al subbietto, e queste sono nobilissime; alcune quanto al fine solo, et alcune quanto al subbietto solo. Ma quelle che hanno il fine più nobile, sempre sono più nobili, perché il fine debbe attendersi ⟨ principalmente ⟩, quanto alla nobiltà, et il subbietto in conseguenza. E però devemo sapere che il fine di

ciascun'arte è uno solo e non più, perché ciascun'arte è una sola e non più e piglia questa unità, come s'è detto di sopra, dall'unità del suo fine. E se bene la medicina non solamente ricovera la sanità perduta, ma eziandio mantiene quella che è, non perciò si dice aver duoi fini, ma due intenzioni per un fine solo, il quale è la sanità; e la sanità è di due maniere, una reale, cioè quella che induce il medico nel corpo infermo, et una virtuale, cioè quella la quale è nella mente del medico; e questa non è il fine del medico, ma la cagione efficiente della sanità dello infermo; e questo è il fine del medico. E però diceva Averrois, non minor medico che filosofo, nel XII della Metafisica, al com. 34, e nel VII: il bagno che è fuori, è il fine, ma il bagno di dentro è il movente.

Ancora è da sapere che tutto quello che si fa in tutte le arti da tutti gli artisti, si fa in ordine e per cagione del fine; e se i medici medicano alcuna volta le infermità incurabili, o s'ingegnano di prolungare la vita senza speranza del fine, o inducono alcuna volta la bellezza tanto naturale quanto artifiziale, non è che il fine vero e propio di tutta la medicina non sia uno solo, cioè la sanità, e gli altri si possono dire aggiunti e quasi accidentali; altramente l'arte della medicina non sarebbe una sola, non avendo un fine solo, ma tante quanti fossero i fini. È ancora degno di considerazione che il fine di tutte l'arti, come ne insegna il Filosofo nell'Etica, è infinito, perché ciascuna arte disidera il suo fine infinitamente, come la medicina la sanità et il capitano la vittoria, ma il fine e numero di quelle cose, mediante le quali si conseguita detto fine, è finito, e quinci viene che gli avari, quanto più sono ricchi, tanto maggiormente disiderano la roba, perché il loro fine non è altro che l'essere ricchi. E questo procede in infinito; ancora che, se bene molte arti hanno il loro fine vile e plebeo per sé medesimo, tutta via non si chiamarebbe né plebeo né vile, quando s'esercitasse per qualche giusta o virtuosa cagione, come in benefizio o della patria o degli amici. E chi non sa che il zappare e 'l barel-

lare sono opere per sé vilissime, ma, fatte per difendere la patria o in benefizio del suo principe, diventano e si debbono chiamare nobilissime? E per lo contrario sa ciascuno che 'l vacare alle buone arti o l'insegnarle è cosa per sé medesima nobilissima, ma, esercitata per danari o ad alcuno cattivo fine, diviene vilissima.

Detto dei fini dell'arti, non sarà se non buono dire alcuna cosa del modo come si facciano et ordinino tutte l'arti, il quale è questo. Primieramente si considera e piglia il fine di quella cotale arte ch'altri vuole ordinare, poi si cerca di quegli mezzi che siano atti e bastevoli a conseguire detto fine; e così ne insegna il Medico[1] nel primo del Metodo, cioè della via e del modo di medicare, al cap. VII, e nel libro che egli fece della Constituzione dell'arte, cioè come si debba disporre e trattare la medicina, nel secondo e terzo capitolo. E come in ciascuna scienza non si cerca mai né si pruova il subbietto suo, cioè la materia di che tratta, ma si presuppone come nota, così medesimamente in ciascuna arte si presuppone il suo fine senza provarlo; e posto il fine, si cerca de' mezzi che conduchino a cotal fine, essempigrazia nella medicina si presuppone il conservare i corpi sani o guarire gli ammalati; poi si cerca per quali mezzi si possa conseguire detto fine. È ben vero che ciascuna arte (come n'insegna il medesimo nel principio del suo libro che si chiama volgarmente *Tegni*[2], cioè arte) ha tre processi, cioè si può ordinare et insegnare in tre modi: risolutivo, compositivo e diffinitivo; de' quali avendo favellato altra volta, non fa mestiero di dichiarargli più, ma diremo in quella vece che questo nome 'arte' si può pigliare in due modi: propiamente e comunemente. Propiamente, quando si distingue da la scienza e da tutti gli altri abiti intellettivi, come s'è dichiarato di sopra. Comunemente, si piglia in più modi, perciocché alcuna volta si chiamano arti ancora tutte le scienze, senza aggiugnervi o buone o liberali o nobili o altro epiteto alcuno, come si può vedere nel primo libro dell'Anima[3]; et in questo modo tanto significa arte quanto scienza, come avemo dichia-

rato di sopra. Alcuna volta si piglia non per ogni scienza, ma solamente per le scienze pratiche, et in questo modo si potrebbe chiamare arte ancora la prudenza, onde irragionevolmente fu ripreso da alcuni il Petrarca, quando disse nella fine del sonetto « O tempo, o ciel volubil, che fuggendo »[1]:

Non a caso è virtute, anzi è bell'arte,

come dichiarammo lungamente altrove. Alcuna volta si piglia per uno abito acquistato non con certa e vera ragione, ma da uno cotale uso e pratica, come si vede in molte arti. Pigliasi ancora qualche volta per una pratica e consuetudine fatta, non nell'anima razionale, ma nella cogitativa; e così non è altro che una sperienza. Pigliasi ancora per uno aggregato di più cose, le quali siano utili alla vita umana, acquistisi cotale aggregato o per ragione o per isperienza, et in questo modo si possono chiamare arti la gramatica e l'altre delle quali favellammo di sopra.

E perché ciascuno possa meglio comprendere questa materia, porremo alcune divisioni dell'arti, e prima diremo che, dell'arti, alcune furono trovate per necessità, alcune per utilità, alcune per dilettazione; e furono trovate parte dagli uomini ingegnosi, parte dagli uomini poveri, per sostentare la vita: perciocché, come diceva Nerone, niuna arte è sì vile che non dia le spese a chi l'esercita; e furono trovate mediante l'uso e la sperienza, onde Manilio[2] scrisse nel suo libro d'astrologia:

Per varios usus artem experientia fecit.

E Vergilio nella sua Coltivazione:

Tum variae venere artes. Labor omnia vincit
Improbus et duris urgens in rebus egestas.

E medesimamente poco di poi:

Ut varias usus meditando extunderet artes[3].

Ben è vero che nessuna arte fu trovata e compiuta o in un medesimo tempo o da un solo, ma di mano in mano e da diversi, perché sempre si va o aggiugnendo o ripulendo o quello che manca o quello che è rozzo et imperfetto. E perciò disse Dante non meno veramente che con giudizio nell' XI canto del Purgatorio:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui oscura.
Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
La gloria della lingua, e forse è nato
Chi l'uno e l'altro caccerà del nido [1].

Anzi credo io che si possa dire con verità che niuna arte sia ancora giunta al colmo, di maniera che non vi si possa o aggiugnere o levare, et il medesimo dico, anzi molto più, delle scienze.

Dell' arti alcune si chiamano liberali, cioè degne d'uomini liberi e non servi, e queste si dicono comunemente essere sette, delle quali tre sono intorno al favellare: la gramatica, la retorica e la dialettica, e quattro intorno alla quantità: la geometria, l'arismetica, la musica e l'astronomia; et è tanto volgare questa divisione, che infino al Burchiello ne fece un sonetto, dicendo:

Sette son l'arti liberali, e prima etc.;

et alcune illiberali, cioè quelle le quali non erano da uomini liberi e che potevano esercitare ancora i servi. Dell'arti alcune consistono solamente nel contemplare, come la fisica, l'astrologia e tutte l'altre che sono scienze veramente; alcune nel fare, e queste sono di due maniere, perciocché in alcune dopo l'operazione rimane alcuna opera, come nell'architettura, dove dopo l'edificazione rimane e si può vedere la cosa operata, cioè l'edifizio, come ancora nella scultura, pittura et infinite altre; alcune operano in guisa che dopo l'operazioni non rimane opera alcuna, come nell'arte del ca-

valcare, saltare, cantare, sonare et altre tali. E come quelle prime, che lasciano dopo sé alcuno lavoro, si chiamano fattive; così queste seconde, dopo l'operazioni delle quali non rimane cosa niuna, si chiamano da molti attive: il che a me non piace se non se impropiamente, perché niuna arte si può chiamare attiva veramente, se non la prudenza. Dell'arti alcune sono che conseguitano sempre il lor fine, e queste si possono chiamar certe; alcuna volta nol conseguitano, come la medicina, la retorica et altre simili, le quali si possono chiamare coniettùrali. Dell'arti alcune sono necessarie o al corpo o a l'anima; alcune utili; alcune dilettevoli et alcune oneste. Dell'arti alcune sono volgari e sordide o vero laide, come quelle che sono occupate manualmente intorno le necessità umane; alcune sono ludicre o vero giocose e burlevoli, come sono quelle che danno piacere o agli occhi o agli orecchi del volgo; alcune sono puerili o vero fanciullesche, come sarebbero i fraccurradi[1], le bagattelle[2] et altre simili. Dell'arti alcune pigliano il subbietto dalla natura, come la scultura; alcune da l'arte, come tessitori, calzolai e somiglianti; alcune da l'uno e da l'altro, come l'architettura e la pittura. Dell'arti alcune dispongono la materia; alcune introducono la forma, et alcune usano la cosa fatta, come si vede in quegli che tagliano i legni per fare le navi, in quegli che le fanno et in quegli che l'adoperano belle e fatte. Dell'arti alcune si fabbricano da sé stesse i propi strumenti, come il fabbro l'incudine e 'l martello, et alcune gli pigliano dalla natura o dall'altre arti. Dell'arti alcune servono ad acquistare il vitto naturalmente, e queste sono cinque: la pastorale e l'agricoltura, e queste sono giustissime; l'arte del pescare, dell'uccellare e del cacciare, la quale non vuole Sallustio che si ponga fra l'arti liberali, e pure fu sempre usata, et oggi è più che mai, dai re e dai principi. Alcune l'acquistano non naturalmente, come tutte l'altre, eccetto queste. Dell'arti alcune fanno cose che si possono fare solamente da l'arte sola, e queste si dicono vincere la natura, come l'architettura; alcune ⟨fanno cose che⟩ si possono fare dall'arte e dalla natura parimente,

come la sanità e l'archimia. Dell'arti alcune vincono la natura, come s'è detto di sopra dell'architettura, ché fanno quello che ella non può fare; alcune sono vinte da lei, come tutte l'arti che non arrivano a quella perfezzione della natura, le quali sono moltissime. Alcune sono ministre della natura, come la medicina e l'archimia; alcune fanno il principio solamente, e la natura fa il restante, come l'agricoltura; alcune hanno il principio dalla natura e fanno esse il fine: e qui è da notare che niuna arte si ritruova, la quale non abbia i principii dalla natura, o immediate o mediantemente. Dell'arti alcune sono subalternanti o vero principali, le quali si chiamano da' filosofi latini con nome greco architettoniche, e queste sono quelle che danno i principii a l'altre, come l'arismetica alla musica, o comandano loro, come l'arte della cavalleria al sellaio, morsaio, maniscalco e tutte l'altre che servono a lei. Alcune si chiamano subalternate o vero inferiori, e queste sono quelle o che pigliono i principii o subbietti loro da alcuna altra, o la obbediscono. Dell'arti alcune sono, secondo la distinzione di Galeno, vili et indegne, come quelle che s'esercitano colle forze e fatiche del corpo, che i Greci dall'operare delle mani chiamano *chirurgicas*, cioè manuali; altre oneste e liberali, fra le quali pone primieramente la medicina, la rettorica, la musica, la geometria, l'astronomia, l'arismetica, la dialettica, la gramatica e la scienza delle leggi; né vieta che fra queste si ponga la scultura e la pittura, perciocché, se bene adoperano le mani, non però hanno bisogno principalmente delle forze del corpo. Dell'arti alcune hanno l'operazioni loro artifiziosissime, e queste sono quelle nelle quali può meno la fortuna; alcune l'hanno vilissime, e queste sono quelle dove più s'imbratta il corpo. Alcune sono servili del tutto, e queste sono quelle dove il corpo può assai; alcune ignobilissime, e queste sono quelle dove non si ricerca virtù alcuna, o pochissima; la quale divisione fa il Filosofo nel primo libro della Politica al cap. VII, dove chiama vile quello esercizio che rende inutile o l'animo o 'l corpo a l'operazioni virtuose.

Da queste tante e così varie divisioni di diversi autori può conoscere ciascuno la difficoltà di questa materia, trattata da diversi tanto non pure diversamente, ma con tale confusione, che a me pare non solo malagevole ad intendersi, ma impossibile, senza le distinzioni e dichiarazioni fatte di sopra da noi. La quale affine che ancora s'intenda meglio e più agevolmente, devemo sapere che, favellando, come noi facciamo, secondo il vero e propio significato, tutte l'arti sono meccaniche, pigliando 'meccaniche' non in quella significazione che suona la parola greca, tratta dalla macchina (come si vede nel divino libro delle Meccaniche d'Aristotile)[1], la quale parte appartiene massimamente all'architettore, né ancora in quella significazione che si dice volgarmente 'meccaniche', cioè mercennarie e del tutto vili et abbiette; ma pigliando 'meccaniche', cioè manuali e nelle quali faccia di mestiero di servirsi in qualche modo del corpo, dico che allora et in cotale significazione implica contrarietà, cioè non è possibile dire arte la quale non sia meccanica, essendo tutte uno abito medesimo, come s'è veduto di sopra. Le quali tutte potremmo, per avventura, dividere generalmente in questo modo, che alcune sono nelle quali si ricerca e vale più lo ingegno che la fatica, et in alcune, all'incontro, vale e si ricerca più la fatica che l'ingegno; in alcune ancora sono pari l'ingegno e la fatica, et in alcune non fa di bisogno se non la fatica sola. Bene è vero che in ciascuna di queste divisioni è larghezza, cioè si truovano più gradi, perché molte, se bene vogliono più ingegno che fatica, sono però differenti fra loro, perché o in questa o in quella si ricerca più o manco ingegno, et in quella o in questa manco o più fatica; et il medesimo diciamo di tutte l'altre tre divisioni, perché nell'ultima, se bene non si ricerca se non fatica sola, in una però si ricerca più o meno fatica che in un'altra; e nella terza, se bene avemo detto esservi la fatica e l'ingegno del pari, non intendiamo però che siano in modo bilanciate e contrappesate, che non vi sia in alcuna più o di fatica o d'ingegno, e così per lo contrario, che in un'altra.

Ma venendo finalmente alla disputa principale, diciamo che per le cose sopraddette non è difficile il conoscere che, dopo l'arte della guerra — della quale non volemo favellare oggi, non ci parendo che i suoi grandissimi giovamenti vengano senza grandissimi danni, e giudicando che usarla per arte propia sia non solo biasimevole, ma empio —, la medicina è la più degna e la più nobile di tutte l'altre, e la cagione è perché ha il suo fine più nobile e più degno, il quale è, come si disse di sopra, o conservare la sanità dove ella è, o indurla dove manca; alla cui nobiltà se ne aggiugne un'altra, cioè quella del subbietto, il quale avanza di gran lunga e trapassa tutti gli altri, essendo l'uomo infinitamente più perfetto di tutte le cose mortali. E così la medicina, e quanto al fine e quanto al subbietto, è nobilissima; e perché alcuni, credendo nobilitarla, dicono che ella non è arte meccanica, cioè fattiva, avemo a sapere che in questa parte ella è inferiore a molte altre, conciossia che ella si debba più tosto chiamare rabberciativa che fattiva, perciocché ella non fa mai di nuovo, ma racconcia sempre e corregge, onde la chiameremo correttiva; perciocché, o conservi ella la sanità o la induca, non fa altro che correggere, benché ora più et ora meno, come intendono i medici. È ancora inferiore a molte altre arti, perché il medico non solo non vince la natura, ma non l'imita ancora, ma è suo ministro, non essendo egli quello che induca e conservi la sanità principalmente, ma la natura mediante l'arte e l'opera di lui, come si disse lungamente nel primo trattato della Quistione d'archimia[1]; benché nel vero il medico non è sempre ministrativo, come è sempre correttivo, perché pare che operi alcuna volta senza la natura, come quando o racconcia l'ossa o taglia la carne fracida. E qui è d'avvertire che favelliamo del medico quanto all'arte della medicina, e brevemente come medico, il quale, in cotal modo considerato, è senza alcun dubbio il più nobile di tutti gli artisti. Ma perché al medico vero e scientifico si ricerca ancora necessariamente la filosofia naturale, come ne mostra il nome stesso, onde il Petrarca:

E se non fosse la discreta aita
Del fisico gentil(e)[1],

perché il medico comincia dove il filosofo fornisce, et è in un certo modo la medicina subalternata alla filosofia, pigliando da lei molti principii, come è chiarissimo, verbigrazia, gli elementi esser quattro: viene il medico a essere ancora ⟨ il ⟩ più nobile fra gli scienziati, eccettuato solamente il metafisico o vero il filosofo divino. Onde potemo dire che un medico, ricercandosi in lui così la scienza della filosofia come l'arte della medicina, si debba, se è vero medico, e lodare et onorare più che niuno altro, arrecando maggiore utilità alla vita umana, e nel più nobile subbietto, che alcuno altro. E se quegli che disputano qual sia più nobile, o un medico o uno dottore di leggi, distinguessero, come è necessario, da uno medico pratico, il quale non abbia se non la sperienza del medicare, et un medico che, oltra la pratica del medicare, abbia ancora la teorica della medicina, come dicono essi, e di più la cognizione della filosofia, conoscerebbero il dubbio loro essere chiarissimo; perché le leggi sono sotto l'abito non fattivo, come il medico, ma attivo, cioè sotto la prudenza, essendo senza alcuno dubbio una parte della politica. E così uno legista è più nobile ch'uno medico, perché, se bene tutti e due sono in un medesimo intelletto, cioè nel pratico, il legista però è sotto la prima parte, che si chiama agibile, la quale è più nobile della seconda, che si chiama fattibile, sotto la quale sono i medici e tutti gli altri artefici. Ma considerato il medico, come è ancora, filosofo, soprastà tanto ai dottori di leggi, quanto l' intelletto contemplativo, o veramente la ragione superiore, nella quale sono tutte le scienze, soprastà all'intelletto pratico, o vero alla ragione inferiore, nella quale sono tutte l'arti. Et in questo modo medesimo, per le medesime cagioni si può dicidere e tagliare la disputa che si fa ordinariamente da' legisti, quali siano più nobili, o l'armi o le lettere, e molte altre somiglianti, le quali appresso i filosofi non hanno dubbio nessuno. E come da loro si pos-

sono sciogliere tutte agevolissimamente, così dagli altri più tosto si confondono e fanno più dubbie che altro; per lo che mai non si possono rendere né tante grazie alla filosofia, né tanto grandi, che non siano e poche e picciole: senza la quale, abbracciando ella tutte le cose, non si può disputare, non che risolvere dubbio nessuno.

Dopo la medicina séguita, per quanto a me ne paia, l'architettura, la quale e per la nobiltà del suo fine, e per la degnità del suo subbietto, e per le molte cose che in lei si ricercono di sapere, precede l'altre tutte quante; e se non ⟨ne⟩ avesse favellato lungamente prima Vitruvio, nel suo dottissimo e bellissimo proemio posto innanzi a' suoi libri dell'Architettura — nel quale però, secondo il poco giudizio nostro, le attribuisce troppo —, e poi pure, nel suo bellissimo e dottissimo proemio innanzi a' suoi libri dell'Architettura, M. Leonbatista Alberti, nobile fiorentino et in molte così arti come scienze esercitatissimo, ne potremmo trattare diffusamente. Ma rimettendoci all'autorità loro, diremo solamente che l'architettura è nobilissima di tutte l'altre arti dopo la medicina, non solo per la regola del fine data di sopra da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per la grande utilità e moltissime cognizioni che d'essa si cavano et in essa si ricercano. Et Aristotile quasi sempre dà gli essempi dell'architettura, ancora che Platone dica che nella Grecia si trovassero pochissimi che la sapessero o esercitassero, dove in Roma in un tempo medesimo se ne trovarono settecento, cosa incredibile a chi non ha veduto Roma, o non ha lette le grandezze di quella città. E Galeno aggguagliava l'arte della medicina a quella dell'architettura; e come il medico ricorre alla filosofia, così l'architetto deve ricorrere alla geometria. Ma che più? Non dimostra il nome stesso lei essere principalissima di tutte le altre, poscia che architettoniche, nome derivativo dall'architettura, si chiamano tutte quelle arti, le quali danno principio all'altre o le comandano? E chi mi dimandasse: Se l'architetto vince la natura et il medico è suo ministro, perché dunque si prepone la medi-

cina a l'architettura?, gli risponderei: Perché il fine è più nobile; perciocché, se bene l'architettura conserva anch'ella la sanità et ha di più la magnificenza e l'ornamento, non però ne la conserva in quel modo, né la introduce dove non è; oltra che al medico è necessario la cognizione di molto più cose, conciossia che tutte le parti del corpo hanno diverse virtù et operazioni, le quali è necessario che sappia il medico, dove le parti d'uno edifizio non hanno operazione alcuna, non essendo animate. E chi mi dimandasse perché io la prepongo alla scultura et alla pittura, gli risponderei — non ci essendo altra regola, non che più vera —: Perché il fine è più nobile; oltra che è infinitamente, non solo più necessaria, ma più utile l'architettura, et ha bisogno di maggiore cognizione di molto più cose che non hanno l'altre. E si potrebbe dire che l'architettura fusse ⟨sub⟩alternante, e la scultura, sotto la quale comprendo ancora la pittura, subalternata, conciossia che le sculture e pitture si fanno per adornare gli edifizi e non all'incontro, se non se per cagione della religione, il che è per accidente. E chiunche ha veduto o la cupola di Firenze o la Ritonda in Roma, oltra tanti edifizi, et abbia punto di giudizio, conoscerà senza fatica alcuna qual di loro si debba preporre e mettere innanzi; per non dir nulla che quasi tutte le altre arti dipendono da questa, senza la quale niuna dell'altre o pochissime si potrebbero esercitare; e l'arte de' mugnai, che pare a' volgari tanto ingegnosa quanto necessaria, ha tutto l'ingegno, insieme con moltissime altre, dall'architetto; e della necessità in questo caso non si debbe fare altra stima che di colui che alza i mantaci nel sonar gli organi. E così avemo spedita la prima disputa e conchiuso che, dopo la medicina, l'architettura è la più nobile di tutte l'arti. Della magia non avemo fatto menzione, perché non è altro che la medicina congiunta e mescolata colla religione. Della negromanzia, piromanzia e molte altre somiglianti non favellano i filosofi, perché nolle credono.

Ora, innanzi che vegnamo alla seconda, pensiamo essere ben fatto, per compire questa materia dell'arti, recitarvi al-

cune cose appartenenti ad essa; e prima, che ciascuna va imitando, quanto più può, la natura, et ha sempre tutte e quattro le cagioni: la materiale, la formale, l'efficiente e la finale. La materiale è quella di che si fa tutto quello che si fa, verbigrazia il bronzo in una statua; la formale è quella che dà la forma e l'essere alla cosa, perché la forma sua, e non altro, fa che quel bronzo sia più tosto uomo che cavallo, e più tosto Cesare che Pompeo; l'efficiente è quello che la fa, cioè l'artefice; la finale è quella cagione che invita e sforza l'artefice a farla, il quale può essere così il disiderio della gloria, come il bisogno o la voglia di guadagnare. E come la cagione formale non può essere senza la materiale, così la formale non può essere senza l'agente, né l'agente senza la finale, la quale è più nobile di tutte l'altre, perciocché tutte l'altre servono a lei, conciossia che tutte le cose che operano, così naturalmente come volontariamente, operano per lo fine. Platone aggiugneva a queste quattro cagioni la esemplare, chiamata da lui idea; aggiugneva ancora la strumentale, le quali in verità si comprendono sotto le dette quattro, perciocché tutte le cagioni sono o 'quello del quale', cioè la materia, o 'quello dal quale', cioè l'artefice, o 'quello nel quale' o più tosto 'col quale', cioè la forma, o 'quello per lo quale', cioè il fine: e da queste ne viene e risulta 'quello il quale', cioè essa statua. Altramente, se s'avessero a mettere per cagioni tutte le cose che si ricercono di necessità, bisognarebbe mettervi ancora il tempo et il luogo, perché niuna cosa si può fare senza questi; oltra che, come diceva il Filosofo, tutte l'arti adoperano il moto, e niuna di quelle che alterano e trasformano una materia in un'altra si può fare senza fuoco. Notaremo ancora che, se bene in tutti gli uomini sono da natura alcuni semi e quasi principii di tutte così arti come scienze, onde pare che tutti le possino apprendere tutte, non è però che non si vegga manifestamente alcuni essere nati molto più atti a una che a un'altra. E perciò diceva Properzio, poeta piacevolissimo:

Naturae sequitur semina quisque suae.

E come molti sono atti a più, così pare che alcuni non siano atti a nessuna: giova bene infinitamente l'industria e l'esercitazione, ma chi non accozza e congiugne l'arte insieme con la natura, rarissime volte, anzi non mai diverrà eccellentissimo. Ma trattare di questo s'appartiene alla disputa a chi più si debba avere obbligo da' buoni artefici, o alla natura o a l'arte; e se bene molte arti consistono in un certo modo nell'esercitazione sola, non è però che la vivezza dell'ingegno non possa assaissimo, anzi senza questa non pruovano mai molto, non altramente quasi che uno quantunche buono artefice, s'egli è o stanco o perturbato o infermo, non opera bene.

È ancora da notare che tutte l'arti si possono chiamare potenze, ma attive, perché tutte sono principii d'operare in materia diversa, in quanto diversa, e così che tutte l'arti, quantunche meccaniche e mercennarie, si servono della filosofia, se bene non sanno le cagioni per che ciò facciano; onde il muratore adopera l'archipenzolo et il legnaiuolo la squadra, senza sapere la natura o dell'uno o dell'altro, e, se la sanno, non la sanno come tali artefici; onde tutte l'arti sono subalternate all'undecimo libro d'Euclide[1], e tutte hanno, come diceva Cicerone, alcuni nomi propi e vocaboli particolari, i quali le più volte non sono noti se non agli artefici medesimi. Ora raccontaremo alcune somiglianze che hanno l'arti o colle scienze o colle virtù, e così alcune dissomiglianze o vero differenze, riserbandoci a trattar quelle che sono fra l'arte e la natura nella lezzione della Natura[2], se ci sarà conceduto il farla.

E prima diremo che, se bene l'arti pigliate propiamente si distinguono contro le scienze, non è però che in ciascuna arte non si specoli e consideri alcuna cosa; e mediante cotale contemplazione si truova et inferisce quello che si debba fare. È ben vero che le specolazioni nelle scienze sono per cagione di loro stesse e non per altro fine che per sapere la verità delle cose, dove nell'arti non è così, perché tutte si riferiscono al fine dell'arte. Onde non è dubbio che ancora

nell'arti si fanno delle dimostrazioni, come nelle scienze; ma vi è questa differenza, che nelle scienze le dimostrazioni sono di cose necessarie per sé e semplicemente, dove nell'arti sono di cose necessarie non semplicemente e per sé, ma per lo presupposto; e cotali presupposizioni cotalmente necessarie possono essere contingenti. Et in questo modo scioglieva Galeno onde era che l'oppennione non è tra gli abiti dello intelletto, come l'arte; perché l'arte, diceva egli, se bene non è delle cose necessarie semplicemente, è però delle cose necessarie in un certo modo, cioè per lo essere state presupposte così, ma l'oppennione non è delle cose necessarie né nell'un modo né nell'altro; onde, potendo noi appigliarsi così ad una parte come all'altra e conseguentemente errare, non si può né deve porre fra gli abiti dello intelletto, che sono infallibili. Hanno ancora l'arti questa differenza dalle scienze, che esse sono divise e separate l'una dall'altra, di modo che si può essere buon maestro in alcuna di loro senza la cognizione di nessuna dell'altre, dove le scienze hanno una certa convenienza e colleganza insieme, che malagevolissimamente può alcuno saperne nessuna bene, senza qualche cognizione, se non di tutte, almeno della maggior parte. Sono ancora differenti l'arti dalle virtù, perché quelle cose che si fanno dall'arti hanno il bene loro e l'utilità in sé medesime, e però basta che si facciano in qualunche modo l'artefice le faccia, o ben volentieri o forzato; ma le cose che si fanno da' virtuosi, se non si fanno virtuosamente e nel modo che si debbano fare, non si possono chiamare virtù. Onde se alcuno facesse alcuna opera, o di fortezza o di temperanza, o malvolentieri o forzato o a cattivo fine, non si può chiamare né forte né temperato. È ben vero che non ognuno che fa alcuna opera si può chiamare artefice, perché, se la facesse a caso o insegnato da un altro, non è artefice: come dimostrò quello scarpellino, il quale, avendo per ordine e coll'aiuto di Michelagnolo rifatto non so che membra a una statua antica, chiese un marmo a papa Clemente per lavorarlo, dicendo che infino allora non s'era avveduto mai d'essere scultore;

et avutolo, non prima s'accorse dell'error suo che l'ebbe ridotto e consumato in iscaglie, non avendo l'arte, la quale è uno abito, come si disse, e secondo quello bisogna ch'e' s'operi. Sono bene l'arti e le virtù simili in questo, che amendue s'apparano coll'esercizio e col fare assai. E per la cagione detta di sopra diceva Aristotile nell'Etica che nelle arti era molto meglio che nelle virtù l'errare e far male in prova, perciocché cotale errore non fa che uno non sia artefice, ma fa bene che uno non sia virtuoso.

Quanto a' dubbii e problemi che possono cadere in questa materia dell'arte, si dimanda prima onde è che i giovani ordinariamente non sono artefici perfetti; al che si risponde che alla perfezzione dell'arte si ricerca non solamente la dottrina, cioè la cognizione universale delle cose appartenenti a essa arte, ma ancora l'uso e l'esercitazione, perché come la dottrina acuisce o vero assottiglia la mente, così l'esercitazione fa perfetta la mano, dove si ricerca non meno tempo che studio.

Se l'arte è uno aggregato o vero ragunamento di più regole et ammaestramenti generali che s'indirizzono a qualche uso et utilità della vita umana, onde è che alcune sono dannosissime, e pure si chiamano arti? come fu quella di ritrovare l'artiglierie, della quale niuna si poteva né pensare ancora più dannosa e biasimevole. E bene meritava chiunche ne fu ritrovatore che in lui si rinovasse l'essempio di Perillo, che «fe' nell'arte sua primi vestigi»[1], onde quanto in tutte l'altre si debbe biasimare Fallari, tanto in questa crudeltà meritò d'essere lodato. Al che si risponde: prima, che tutte l'arti sono buone et ordinate a buon fine, ma tutte possono, adoperandosi male dagli uomini rei, farsi cattive e diventare di giovevoli dannose; onde chi trovò l'artiglieria potrebbe rispondere d'avere ciò fatto a benefizio degli uomini, per difendere le città che ingiustamente fussero assaltate, o assaltare quelle che giustamente devessero essere oppresse, poi che nessuna arte, se è dannosa, può chiamarsi arte veramente, secondo quella diffinizione. Né si creda alcuno che Perillo si

possa chiamare veramente scultore, non avendo avuto quel fine che debbono avere gli scultori, se già non credessimo che tanti buoni e valenti maestri, che furono innanzi a lui, avessero tanto faticato nell'arte della scultura, non per fare le statue degli dèi e contraffare l'immagini degli uomini grandi, ma per fabbricare un toro, dentro al quale si devessero abbronzare crudelissimamente gli uomini vivi.

Se quello che si disse nella lezzione passata è vero, cioè che tutte le forme siano in potenza nella materia subbietta[1], come disse Aristotile l'arte induce la forma nella materia, ancora che in essa non sia cosa alcuna dell' intenzione della forma? Rispondesi, come dichiarano le parole stesse, che le forme sono ne' subbietti in potenza e non in atto.

Se l'arti hanno bisogno non solo della dottrina universale, ma ancora dell'esercitazione[2], come dicono alcuni che elle si possono apparare in sogno? Si risponde che Averrois disse, nel libro che egli intitolò 'Distruggimento de' distruggimenti '[3], che dell'arti alcune non si imparano, ma sono date dai demoni o dagli angioli, et altrove disse molti hanno pensato che l'arti operative si possono acquistare in sogno dormendo, ma che questo non può già avvenire delle scienze specolative, e da questa autorità hanno cavato tale oppenione; le quali parole credo io per me che si debbano intendere non secondo la verità e propia sentenza d'Averrois, ma secondo la famosità e parere altrui, come favella molte volte Aristotile et egli medesimo. E che questo sia vero, chi non sa che appresso i Peripatetici non si danno i demoni? e che, non si potendo apparare le scienze in sogno, molto meno pare che si possano apparare l'arti? E però forse disse: « molti hanno pensato ».

Se tutte l'arti, come s'è detto di sopra, hanno bisogno non solo dell'abito e cognizione universale, ma ancora dell'uso e sperimento particolare (e per questa cagione diceva il Medico che l'arte ha due gambe, cioè la ragione e la sperienza), come è adunque vero quello che dice Avicenna, che alcuno possa avere tutta la medicina, e quanto alla parte teo-

rica e quanto alla pratica, ancor che egli non abbia operato mai? Si risponde che l'arti si possono apparare in due modi, o collo sperimento solo senza la ragione, o colla ragione sola senza lo sperimento. E l'uno e l'altro di questi modi è imperfetto e manchevole, perciocché non si può chiamare veramente medico chi non ha amendue queste parti; conciossia che, come a ben medicare non basta la scienza cavata dagli altrui libri o voci, senza la pratica, così la pratica sola senza la scienza non è bastevole; e sempre che vi manchi o l'una o l'altra di queste, è necessario che l'arte zoppichi, come meglio si vedrà nella quistione: chi operi meglio, o un pratico senza scienza, o uno scienziato senza pratica.

Se la medicina è arte, e ciascuna arte è abito dell'intelletto, e niuno abito può errare, essendo tutti certissimi; come dunque avemo detto, nelle divisioni dell'arti, che alcune sono congetturali, cioè non conseguiscono sempre il fine loro, come fa la medicina? Si risponde ciò non avvenire dalla parte della medicina, avendo ella le sue regole et ordini tutti certissimi, ma dal difetto di colui che opera, il quale molte volte o s'inganna o erra, o nella quantità o nella qualità o nel tempo o in alcuna altra circostanza; e così gli errori della medicina non sono dell'arte, ma del medico, e molte volte procedono ancora dalla difficultà o impossibilità della malattia, e bene spesso dagl'infermi medesimi, che non solo non fanno quanto e come è stato loro ordinato, ma tutto l'opposito; nasce ancora molte volte così dagli spezziali, come dagli astanti o altri che li governino. Potremmo ancora dire, e massimamente nella retorica, come disse Marco Cicerone, che altro è il fine dell'oratore, cioè persuadere, et altro l'ufizio, cioè dire in modo che si possa e si debba persuadere.

Se la diffinizione di qual si voglia cosa è il medesimo che il diffinito, cioè che essa cosa che si diffinisce — perché tanto è a dire uomo, quanto animale razionale, e ciascuna cosa è una sola e non più —; come è possibile che alcuna cosa, non avendo più che una quidità, come dicono i filosofi, abbia più diffinizioni che una? Si risponde che ciascuna cosa,

essendo una per la sua forma, che è una, non può avere propiamente se non una sola quidità e diffinizione, ma si danno molte volte più diffinizioni a una sola cosa, perché si può considerare diversamente, e, secondo le diverse considerazioni, se le danno diverse diffinizioni, ora dal subbietto, ora dal fine, ora da altre operazioni et accidenti, come si vede nella medicina, la quale non pure da diversi fu diffinita diversamente, ma da Galeno medesimo; per non dir nulla che molte cose molte volte più tosto si discrivono che diffiniscono, e le discrizzioni sono differenti dalle diffinizioni, come i disegni primi, o più tosto gli schizzi, sono differenti dalle figure colorite e perfette, perché quelle procedono per cose accidentali, e queste per essenziali.

Se tutte l'arti che fanno alcuna cosa, la fanno fuori di sé, cioè in materia estrinseca, come s'è detto di sopra, dunque un medico non potrà medicare sé stesso, né uno pittore ritrarre sé medesimo? Si risponde che questo non è per sé, ma per accidente, cioè che il medico non si cura come medico, ma come infermo a cui accade essere medico; et il medesimo diciamo del pittore, se già alcuno non volesse rispondere altramente, ritraendosi nello specchio; il che non varrebbe né nel medico, né in un barbiere che zucconasse o radesse sé stesso.

Se tutte l'arti sono inferiori e quasi figliuole della natura, onde Dante chiamò l'arte nipote di Dio, come avemo noi detto di sopra che l'architettura la vince? Rispondiamo: perché ella fa quelle cose che non si possono fare dalla natura; e la cagione è perché la natura, come si vedrà al suo luogo, opera solamente in un modo. Ma la vince però colle sue armi medesime, togliendo da lei la materia et il subbietto suo, e però tutte le arti sono dopo la natura.

Se l'arte è un abito dell'intelletto et ha tutte le cagioni, e la fortuna non ha cagione nessuna, se non per accidente, perché disse Aristotile nel VI dell'Etica, allegando il verso d'Agatone: « l'arte ama la fortuna et ella l'arte »? Forse perché, come soggiugne egli stesso, amendue si maneggiano in

un certo modo circa le medesime cose. Le quali parole interpretando, Eust⟨r⟩azio[1] dice che amendue, l'arte e la fortuna, hanno la cagione loro estrinseca, cioè fuori d'esse, e l'opera diversa dall'operazione, benché siano poi differenti in questo, che l'arte consegue le più volte il fine, secondo l'intendimento dell'artefice, dove il fine dalla fortuna non solo avviene di rado, ma ancora fuori dell'intendimento, essendo la fortuna cagione non per sé, ma per accidente. La qual sentenza d'Agatone pare nel vero molto dubbia; conciossia che quello che conseguisce l'effetto suo a caso non si può, come testimonia Seneca, chiamare arte; et Aristotile medesimo dice che quivi può maggiormente la fortuna, dove la prudenza è minore; e noi vedemo che tanto sono più nobili l'arti e più stimate, quanto meno vi può la fortuna. Credono alcuni che il detto d'Agatone si debba intendere e riferire per quei pittori i quali, non possendo fare alcuna cosa con l'arte, la fecero a caso, non pensando di farla, come si legge, et in Plinio et in Valerio Massimo, di Nealce, che, non potendo contraffare la spuma d'un cavallo, gittata via stizzosamente la spugna e colto a punto il cavallo nella bocca, fece quello a sorte, senza pensarvi, che non avea potuto fare, pensando, coll'industria. Potremmo ancora dire che, come l'arte non delibera del fine, così non si consiglia né si delibera nella fortuna.

Restaci ora a dichiarare solamente, per compimento di questa materia, alcune quistioni. E prima si dubita a chi deve maggiore obligo un buono artefice (favellando massimamente de' nobili, come d'uno poeta), o alla natura o all'arte; la quale ⟨quistione⟩ pare che Orazio risolva nella Poetica, e la risolve brevemente: che l'una non può essere eccellente senza l'altra, e così uno ottimo artista ha bisogno d'amendue, come ne dimostrano assai chiaramente questi suoi versi:

Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res et coniurat amice[2].

Tratta ancora Quintiliano questa medesima disputa nell'Oratore; ma perché n'avemo parlato altrove, non diremo altro in questo luogo se non la resoluzione, cioè che uno eccellentissimo o poeta o oratore è più obligato all'arte che alla natura, se ben non può essere perfetto senza amendue.

Fu nel tempo de' padri o avoli nostri grandissima disputa fra due greci di grandissimo nome (benché, a giudizio mio, tanto e più doveva cedere il Trapezunzio al Bessarione nelle lettere[1], quanto gli era inferiore di degnità): se l'arte consultava e deliberava; e ne scrissero l'uno e l'altro — come si può vedere da chiunche vuole — lungamente. Ma perché, oltra che 'l tempo nol ci consente, n'avemo disputato altra volta, non diremo se non la resoluzione di questo dubbio, il quale nel vero è chiarissimo, come si può vedere per le parole medesime d'Aristotile nel III dell' Etica: cioè che l'arti consultano e deliberano, e molte volte molto più che le scienze non fanno, come si vede manifestissimamente nella medicina, nell'arte del navigare et in tutte l'altre conietturali. Bene è vero che mai non consultano del fine, ma sempre dei mezzi a esso fine conducenti; et in questo modo si debbe intendere Aristotile, quando dice che l'arte non delibera[2], ancorché gli spositori greci intendano nell'arti che non sono conietturali. Et è maraviglioso a pensare come il Trapezunzio, essendo uomo greco e faccendo professione non solo di oratore, ma di filosofo, erri tanto e tanto fuori di ragione nell' interpretare quelle parole d'Aristotile che dicono: se l'arte fusse nel legno, ella non consultarebbe.

Dubitasi ancora e disputasi, qual più possa, o l'arte o la sperienza; e ricercandosi in un medico perfetto ambedue queste cose, che sia meglio, quando mancasse d'una di loro, o medicarsi da uno il quale fusse buon pratico senza scienza, o bene scienziato senza pratica. Al che rispondendo, diciamo che tra l'arte e la sperienza possono essere due differenze: una nel conoscere, perché la sperienza conosce solamente le cose singolari o vero particolari; l'altra ne l'operare. E questa si può considerare in due modi: o quanto al modo del-

l'operare, e così non sono differenti, perché l'una e l'altra si maneggia intorno a cose particolari; o quanto all'efficacia o giovamento dell'operare, et in questo modo sono differenti, perché lo sperto o vero pratico opera con maggiore certezza, e conseguentemente giova più, o di certo erra meno, perché conosce il singolare per sé e l'universale per accidente, dove lo scienziato fa tutto l'opposito, perché conosce l'universale per sé et il singolare per accidente, e però è ben più degno, ma meno utile, perché, come dice il Filosofo tante volte, i particolari sono quegli che si medicano, cioè Socrate o Callia, non gli universali, cioè l'uomo; ma è più degno, perché, come dice Aristotile, egli sa più et è più saggio e può insegnare l'arte, il che non può fare il pratico, perché non sa la cagione e, come si dice volgarmente, il *propter quid*, et il maggior segno che sia di sapere una qualche cosa è, dice il Filosofo, il poterla insegnare e darla ad intendere; e la cagione di questo è, penso io, perché allora si chiama perfetta alcuna cosa nel genere suo, quando ella può fare e generare cosa somigliante a sé. Onde né le piante, né gli animali, né gli uomini stessi si possono chiamare perfetti infino che non possono generare cosa a loro somigliante. Altri, per isciogliere questo dubbio medesimo, dicono che l'arti si pigliono in due modi: propiamente, come si dichiarò di sopra, e comunemente, cioè quando si piglia⟨no⟩ per la cognizione d'alcuna cosa; e questo in due modi, perché ciascuna scienza s'acquista o per ispirazione, che i teologi chiamano infusa (e questo non concederebbero i filosofi), o per la scienza acquistata; e questo in due modi, perché o s'acquista da sé mediante l'invenzione, et in questo modo presuppone la sperienza, o perfetta o imperfetta, o ella s'acquista mediante la dottrina, cioè essendoci insegnata da altri; e questo si può considerare in due modi: mentre ch'ella s'acquista, et in questo modo non si ricerca la sperienza in colui che l'impara, ma solo in colui che l'insegna; secondariamente, si può considerare dopo l'acquistamento, et in questo modo si ricerca la sperienza, a volere che sia perfetta et abbia amen-

due quelle gambe che diceva il Medico. E mediante questa divisione e distinzione si possono concordare Galeno, Avicenna et Aristotile in più luoghi, dove pare che siano contrarii non solamente l'uno a l'altro, ma alcuna volta a sé medesimi. E chi mi dimandasse se uno può essere artista, verbigrazia medico, senza la sperienza e non avendo medicato, gli risponderei di sì, s'egli intendesse di quell'arte che s'acquista mediante la dottrina, ma di no, se intendesse di quella che s'acquista per invenzione. Ma per finire qualche volta questa materia, passaremo, con buona licenzia delle cortesie vostre, alla seconda disputa, non meno o bella o utile o difficile che la prima.

QUAL SIA PIÙ NOBILE, O LA SCULTURA O LA PITTURA

Disputa seconda.

Io non penso che niuno di qualche ingegno si ritruovi in luogo nessuno, il quale non sappia quanto grande sia stata sempre, e sia oggi più che mai, la contesa e differenza non solo fra gli scultori e pittori, ma fra gli altri ancora, della nobiltà e maggioranza fra la pittura e la scultura, credendo molti et affermando che la scultura sia più nobile della pittura, e molti per lo contrario affermando e credendo che la pittura sia più nobile della scultura, allegando ciascuno in pro' e favore della parte sua varie ragioni e diverse autorità. Né penso ancora che alcuno mi creda tanto arrogante e presuntuoso che io osassi di muovere questa dubitazione e disputa per diciderla e risolverla, avendo pochissima cognizione dell'una e manco dell'altra; ma bene penso che come a filosofo, cioè a amatore del vero, mi sia lecito dire liberamente quel poco ch'io n'intendo, rimettendomi in tutto e per tutto al giudizio di chi è perfetto nell'una e nell'altra, cioè a Michelagnolo. E perché io non desidero altro che trovare puramente la verità, e sappiendo che a ciascuno si debba credere nell'arte sua, ho scritto et avuto i pareri e giudizii di quasi tutti gli scultori e pittori più eccellenti che oggi in Firenze si ritruovino; e se la brevità del tempo lo mi avesse conceduto, arei scritto ancora a tutti gli altri che io conosco fuora di qui. Et in vero ho cavato dell'oppennioni loro non meno utile che piacere, veggendoli non meno intendenti che ingegnosi, e che non solo lo scarpello o il pennello è bene

adoperato da loro, ma ancora la penna, seguitando il Maestro loro nell'una arte e nell'altra; e confermatomi nella credenza mia che, chiunche è eccellentissimo in un'arte nobile, non sia del tutto privato di giudizio nell'altre. E benché io potessi dire brevissimamente l' oppennione mia, nientedimeno mi piace di raccontare, con quella agevolezza e brevità che potrò maggiore, l'oppennioni degli altri. E perché tutte le cose dubbie si possono provare in due modi, o per autorità o per ragioni, racconteremo prima tutte l'autorità, dipoi le ragioni che avemo o udite o lette.

E quanto all'autorità, diciamo prima che 'l conte Baldassare da Castiglione mosse questa disputa presso la fine del primo libro del suo dottissimo e giudiziosissimo Cortegiano, et allegando molte ragioni per l'una parte e per l'altra, conchiuse finalmente che la pittura fusse più nobile[1]. Medesimamente M. Leone Batista Alberti[2], uomo nobilissimo e dottissimo in molte scienze et arti, essendo stato et architetto e pittore grandissimo ne' suoi tempi[3], tiene, nel libro ch'egli scrisse della Pittura, che ella sia più degna e più nobile della scultura. A questi s'aggiungono tutti i pittori che m'hanno scritto o a chi ho favellato, i quali, per non essere necessario, non nominarò. Ma perché l'autorità non dimostrano né conchiudono necessariamente, ma ingenerano solamente fede et oppennione, passaremo alle ragioni.

Dicono dunque primieramente la pittura essere stata sempre in grandissima riputazione appresso tutte le genti, e massimamente appo i Greci et i Latini, e prima appo i Toscani, dove furono pittori eccellentissimi[4], e Plinio racconta che nella Grecia tutti i fanciugli nobili imparavano la prima cosa a disegnare; onde l'arte della pittura fu recevuta nel primo grado dell'arti liberali, e sempre ebbe questo onore, che fu esercitata da uomini nobili e proibito con perpetuo bando che niun servo potesse mai esercitarla[5]. E se Seneca non vuole che né i pittori né gli scultori s'annoverino nel numero dell'arti liberali[6], lo fece per lo essere egli stoico, i quali erano severissimi e non chiamavono arti liberali se non quelle, non

che si convenivono agli uomini liberi, ma che gli facevono liberi, cioè le virtù; onde il medesimo dispregia e si fa beffe ancora delle scienze e della filosofia medesima, non tenendo conto se non delle morali, ad imitazione di Socrate. Dicono ancora che Fabio, nobilissimo cittadino romano, non solo non si vergognò d'essere pittore e scrivere il nome suo nelle sue opere, ma diede il nome a così nobile famiglia[1], e che Marcantonio imperadore, il quale fu dottissimo e santissimo, con quelle mani colle quali dava leggi e reggeva il mondo, con quelle medesime dipigneva, et in un medesimo tempo dava opera grandissima così alla pittura come alla filosofia; e che Platone, il quale fu et è meritamente chiamato divino, fu oltra modo studioso della pittura[2]; e M. Cicerone, padre e maestro della facundia romana, mostra che molto non pure se ne dilettasse, ma intendesse. Dicono ancora che Demetrio fu non meno grande pittore che filosofo, e che in Atene anticamente fu uno chiamato Metrodoro, il quale fu non solamente pittore grandissimo, ma eccellentissimo filosofo; onde, avendo Lucio Paulo, vinto ch'egli ebbe Perseo, fatto intendere agli Ateniesi che gli mandassero il miglior filosofo che potessero, per insegnare a' suoi figliuoli, et uno pittore medesimamente eccellentissimo che gli dipignesse il suo trionfo, gli Ateniesi gli mandarono Metrodoro, faccendogli a sapere che egli solo lo servirebbe in amendue quelle cose eccellentissimamente. Il che seguì, perciocché Paulo non solo se ne tenne pago e contento fra sé medesimo, ma lo bandì publicamente[3].

Potremmo addurre infiniti altri esempi, sì di molte altre città e sì massimamente di Firenze, dove la pittura già spenta rinacque e sono stati tanti e sì eccellenti maestri nobilissimi cittadini, i quali non raccontarò sì per maggiore brevità e sì per lo averne scritto lungamente e con gran diligenza M. Giorgio Vasari d'Arezzo, mio amicissimo, a imitazione di molti altri pittori antichi o più tosto di Plinio, per l'immortale benefizio del quale si sono serbati dalla ingiuria del tempo vivi e lodati i nomi di tanti eccellentissimi così scultori

come pittori, le cui opere, non che si trovassero, non pure si sapevano[1].

Argomentano ancora dagli onori e premi grandissimi che sempre furono fatti e dati ai pittori, perciocché, se bene i premii dell'arti sono ordinariamente i danari, delle nobilissime però sono la gloria e l'onore, onde nacque quel detto: l'onore nutrisce l'arti; e si vede ordinariamente ch'elle fioriscono, o più o manco, in questo o in quel luogo, secondo che più o meno sono amate o favorite da' prìncipi. Onde sotto Alessandro era in pregio e conseguentemente in l'uso l'arte della guerra; sotto Augusto la poesia; sotto Nerone la musica, et ai nostri tempi, sotto papa Leone, tutte l'arti e discipline in un tempo medesimo; il quale uso, come ognuno vede, ritorna a gran passi sotto il virtuosissimo e liberalissimo signor Duca, principe nostro. Dicono dunche che i pittori grandi furono sempre in grande onore appresso i grandi prìncipi, come ebbe Alessandro il grande Apelle[2], e le tavole loro furono pagate grandissimi pregi e stimate tanto, sì da' pittori medesimi, che vollero piuttosto donarle, alcuni di loro, che riceverne prezzo, giudicandole maggiori di qualunche pregio[3], e sì da l'altri uomini grandi, che, per non guastarne una, s'astennero di pigliare le città intere intere[4].

Argomentano ancora, la pittura essere molto più universale, cioè potere imitare la natura in tutte le cose; perciocché, oltra il potere contraffare tutti gli animali e tutte l'altre cose che si possono toccare, fanno ancora ⟨i pittori⟩ tutte quelle che si possono vedere, alle quali non aggiugne la scultura: onde Plinio diceva d'Apelle, ch'egli aveva dipinte quelle cose che non si potevano dipignere, cioè i tuoni, baleni e saette[5]. Fanno ancora fuochi, lumi, aria, fumi, fiati, nugoli, riverberi et altre infinite apparenze, come sarebbe l'apparire del sole, l'aurora, la notte, i colori dell'acque, le piume degli uccelli, i capelli e peli dell'uomo e di tutti gli animali, sudori, spume et altre cose, che non possono fare gli scultori[6].

Conchiudono dunque che la pittura non solo fa più cose assai, ma ancora più perfettamente della scultura[7], dando i

propii colori a tutte le cose minutissimamente; dal che arguiscono che la pittura sprime meglio e conseguentemente imita più la natura; onde allegano l'esempio delle uve che aveva in mano il fanciullo dipinto da Apelle, dove gli uccegli volarono per beccarle, onde egli lo fece scancellare subito, conoscendo per quello atto che aveva bene dipinte l'uve naturalmente, ma non già il fanciullo. Ma che ci devemo maravigliare degli animali bruti, se gli uomini medesimi, anzi i medesimi pittori eccellentissimi, rimangono ingannati dalla pittura? come avvenne quando, contendendo Zeusi con Parasio, non conobbe un telo dipinto, giudicandolo vero e comandando che si levasse, per poter vedere la figura che egli credeva che vi fusse sotto[1]. E di simili essempi hanno avuti pure assai i tempi nostri, come ultimamente nel ritratto di mano di M. Tiziano di papa Pagolo terzo[2].

Argomentano ancora dalla difficultà dell'arte, dove, distinguendo la difficultà in due parti: in fatica di corpo, e questa come ignobile lasciano agli scultori[3]: et in fatica d'ingegno, e questa come nobile riserbano per loro[4], dicendo che, oltra le diverse maniere e modi di lavorare e colorire, in fresco, a olio, a tempera, a colla et a guazzo, la pittura fa scorciare una figura, ⟨ le ⟩ fa parere tonde e rilevate in un campo piano, faccendolo sfondare e parere lontano con tutte le apparenze e vaghezze che si possono disiderare[5], dando a tutte le loro opere lumi et ombre bene osservate secondo i lumi et i riverberi, il che tengono per cosa difficilissima[6]; et in somma dicono che fanno parere quello che non è[7]: nella qual cosa si ricerca fatica et artifizio infinito. Mostrano ancora questa loro difficoltà con essempio manifesto, dicendo che un fanciullo, o uno che non sia dell'arte, farà più agevolmente o manco male un viso o qual si voglia altra cosa colla terra o colla cera, che disegnandolo in una carta o in altro luogo[8]. Dicono ancora che si sono trovati molti scultori molto grandi senza gran disegno[9], il che della pittura non avviene. Ancora dicono che i pittori ordinariamente sanno meglio fare di rilievo che gli scultori colorire; e di qui argui-

scono esser più agevol cosa di pittore diventare scultore, che di scultore dipintore, e conseguentemente la scultura esser più agevole che la pittura. Al che aggiungono che al dipintore è necessario la prospettiva[1] per gli scorti delle figure, de' casamenti, delle città e dei paesi, la quale consiste nella forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre, onde nascono cose maravigliose e quasi sopranaturali. Et in somma dicono che tutta la macchina del mondo dir si può che una nobile e gran pittura sia, per mano della natura e di Dio composta[2].

Arguiscono ancora dalla magnificenza et ornamento[3], dicendo quanto sia cosa magnifica e quanto adorni il vedere una storia intera e perfetta con tante varie figure di tutte l'età e condizioni, in tante e tanto varie attitudini, così d'uomini come d'animali, coi loro propi colori di tutte le parti, tanto morti quanto vivi, vestiti et ignudi, sani e malati, addormentati e desti, armati e senza arme, arditi e timidi, a cavallo et a piè, feriti in varii luoghi da varie armi, da varie persone, così in terra come in mare, e finalmente tutto quello che può accadere in tutti i luoghi[4]. La qual cosa arreca quello ornamento e grandezza che si può vedere sì in molti luoghi e sì massimamente nella Cappella di Roma et in molte stanze del Palazzo[5].

Argomentano ancora dalla commodità[6] et utilità, dicendo che molto più agevolmente si può dipignere in ogni luogo et in ogni tempo, che scolpire, sì per farsi con minore così tempo come spesa, e sì per trovarsi e maneggiarsi più agevolmente i colori che i marmi; oltra che non si ricerca quella gagliardia e robustezza che nello scultore; et una chiesa si vede tutta dipinta senza tenere luogo o impedirla di cosa veruna, o arrecargli danno o pericolo nessuno. Tra'sene ancora grandissima utilità nelle scienze[7], come si vede nel libro della Notomia del Vessalio, nelle Quarantotto imagini del cielo di Camillo della Golpaia, nel libro dell' Erbe del Fucsio, e molto meglio e più naturalmente in quegli di Francesco Bachiacca, ritratte all'illustrissimo Duca di Firenze, come si può ancora vedere nello scrittoio di Sua Eccellenza.

Argomentano ancora dalla vaghezza e dal diletto[1], che si cava maggiore della pittura che della scultura, rispetto massimamente a' colori; oltra che si ritrae et uomini e donne che somigliano più[2] e porgono diletto grandissimo, come si vede ne' duoi sonetti di M. Francesco Petrarca fatti sopra il ritratto di Madonna Laura di mano di Simone Sanese et in quello del reverendissimo Bembo sopra il ritratto fattogli dal Bellino Viniziano, che comincia: « O imagine mia celeste e pura »; ma, più che in tutti i luoghi, nelle bellissime e dottissime stanze, così di M. Guandolfo come del Molza, sopra il ritratto di Donna Iulia di mano di fra' Bastiano da Vinegia. Et ancora che si potessero allegare molto più ragioni et essempi, questi però ci sono paruti a bastanza, essendo i maggiori e donde gli altri si possono trarre agevolmente, e perciò passaremo a l'autorità e ragione degli scultori.

I quali da l'altro lato dicono tutti et affermano che la scultura senza alcun dubbio è più nobile, prima allegando Plinio, il quale dice che l'arte della scultura, che i Latini chiamano marmoraria[3], fu molto innanzi della pittura e della statuaria, cioè del gittare le statue di bronzo, perciocché amendue queste cominciarono al tempo di Fidia, benché anco Fidia fu marmoraio. Dicono ancora d'avere veduto in Roma uno essempio della Scultura e della Pittura, dove la Scultura era d'oro et in su la mano destra, e la Pittura d'argento in sulla sinistra[4].

Argomentano ancora dalla lunghezza del tempo[5], dicendo che la scultura è quasi perpetua, non essendo sottoposta né a piogge, né a fuoco et altri accidenti a gran pezzo quanto la pittura; il che apparisce nelle statue antiche, delle quali se ne truovano infinite, dove delle pitture non è rimasa in piè nessuna, se non se alcune nelle grotte di Roma, che hanno dato il nome a quelle che oggi si chiamano grottesche[6]; e quinci aver detto il Petrarca:

> Quel dolce pianto mi dipinse Amore,
> Anzi scolpio[7].

A questa ragione rispondono i pittori in tre modi: prima dicono questo non venire dall'arte, ma dal subbietto dell'arte[1], il che è verissimo; secondariamente dicono che niuna cosa sotto il cielo è perpetua[2] e che le pitture durano centinaia d'anni, il che pare loro che baste; nel terzo luogo dicono che si può dipignere ancora nei marmi[3], e così saranno eterne a un modo, allegando l'esempio di fra' Bastiano e quegli versi del Molza a lui, che dicono:

Tu, che lo stile con mirabil cura
Pareggi col martello, e la grandezza
Che sola possedea già la scultura
Ai color doni e non minor vaghezza,
Sì che superba gir può la pittura,
Sola per te salita a tanta altezza,
Col senno, onde n'apristi il bel segreto,
Muovi pensoso a l'alta impresa e lieto[4];

e quegli altri non meno vaghi di M. Guandolfo, pure al medesimo, sopra la medesima materia:

E con quell'arte, di che solo onori
Il secol nostro e lo fai chiaro e bello,
Con nuovo uso agguagliando i tuoi colori
Alle forze d'incude e di martello,
Or coronata di novelli fiori,
Or col fianco appoggiata a un arbuscello,
E 'n mille altre maniere, e 'n treccia e 'n gonna,
Forma l'altera e gloriosa Donna[5].

Argomentano ancora — e questa ragione si noti bene, perché vi fanno sopra gran fondamento e, secondo a me pare, con gran ragione — : dicono dunche che amendue queste arti cercano d'imitare la natura, e che quella sarà più nobile che meglio saprà fare questo e s'appresserà più al vero; il che è verissimo. Poi soggiungono che la pittura è, come noi diremmo, sofistica, cioè apparente e non vera, non altramente quasi che si veggono le figure negli specchi; conciossia che

quelle cose che appariscono nella pittura, non vi sono in verità, il che non avviene nella scultura. E che questo sia vero nollo negano i pittori medesimi; onde, se i pittori imitano le medesime cose che gli scultori con più cose, cioè colle figure e co' colori, e gli scultori colle figure sole, l'imitano però più veramente e più naturalmente[1]. E che questo sia vero ognuno sa, ché, se bene l'occhio è il più nobile di tutti e cinque i sentimenti e ha per obietto i colori, non è però il più certo, anzi s'inganna molte volte, come sa ognuno, e meglio i pittori che gli altri, la cui arte non pare che sia quasi altro che ingannare la vista; ma il più certo sentimento è il tatto[2], onde chi niega il tatto è di perduta speranza, e quinci clamò Lucrezio:

Tactus enim, tactus, proh divum numina sancta,
Corporis est etc[3].

E quando noi vedemo una qualche cosa e dubitiamo se è o non è, ci serviamo, per certificarci, del tatto. Ora sa ognuno che il tatto trova in una statua tutto quello che l'occhio vi vede, che sia però obietto del tatto, dove in una pittura non ve ne trova nessuno, onde gli scultori dicono che la loro arte è vera e la pittura dipinta, e che vi è tanta differenza quant'è dall'essere al parere[4]. A questa ragione rispondono alcuni che, se bene il pittore non fa la persona tonda, fa quei muscoli e membri tondeggiati di sorte, che vanno a ritrovare quelle parti che non si veggono, con tal maniera che benissimo comprender si può che 'l pittore ancor quelle conosce et intende[5]; la qual risposta quanto vaglia lasciarò giudicare a ciascuno, perché gli scultori direbbero che non niegano che 'l pittore le conosce et intende, ma ch'egli nolle può fare. Alcuni altri rispondono che per questo gli scultori non imitano più la natura per far di rilievo, che altramente; anzi tolgono la cosa che era già di rilievo fatta della natura, onde tutto quello che vi si truova di tondo o di largo o d'altro non è dell'arte, perché prima v'erano e larghezza et altezza e tutte le parti che si danno a' corpi solidi, ma solo

sono dell'arte le linee che circondono detto corpo, le quali sono in superficie. Onde, come è detto, non è dell'arte essere di rilievo, ma della natura. E questa medesima risposta, per recitare tutte le parole loro, serve ancora dove dicono del senso del tatto, perché il trovare la cosa di rilievo di già è detto non esser dell'arte. La qual risposta, ancora che sia d'uomo ingegnosissimo et amicissimo mio, pare a me che non conchiuda, prima per non essere vero che quello che vi si truova delle tre dimensioni sia totalmente dalla natura, perché, se bene tutti i corpi hanno le tre dimensioni necessariamente, non però l'hanno in un modo medesimo: altramente lo scultore non vi arebbe fatto niente, perché in altro modo sono le dimensioni d'un marmo rozzo, che del medesimo, fattane una statua: perché non solamente vi si truovano le tre dimensioni naturali, ma ancora in guisa che eziandio un cieco conosce quella essere una statua; poi, non è vero che sole le linee che circondano detto corpo siano dell'arte, perché, se bene l'arte opera solamente nella superficie, non però si può dire che l'artista, come avemo dichiarato nella sposizione della prima parte del sonetto, faccia la forma sola, ma la forma colla materia insieme, cioè tutto il composto. Oltra questo, quando bene se gli concedesse quello che dice, ad uno scultore bastarebbe che la sua statua, venisse da che si volesse, imitasse meglio la natura e più s'appressasse al vero che una pittura, perché qui si favella della nobiltà dell'arte, cioè qual più s'appressa al naturale, che che ne sia la cagione, o una scultura o una pittura[1].

Raccontate l'autorità e le ragioni dell'una parte e dell'altra, innanzi che io venga a rispondere alle ragioni de' pittori contro agli scultori, non voglio mancare, con buona pace e sopportazione d'amendue le parti, di dire liberamente la sentenza mia circa questa dubitazione, la qual prego che sia accettata con quell'animo che io la dico, e se non sarà come io penso e certo vorrei, non s'attribuisca ad altro che al poco sapere e giudizio mio. Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente

la scultura e la pittura siano una arte sola, e conseguentemente tanto nobile l'una quanto l'altra, et a questo mi muove la ragione allegata da noi di sopra, cioè che l'arti si conoscono dai fini e che tutte quelle arti c'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti possono essere differenti. Ora ognuno confessa che non solamente il fine è il medesimo, cioè una artifiziosa imitazione della natura[1], ma ancora il principio, cioè il disegno[2]; né mi maraviglio che tanti grand'uomini e così peregrini ingegni non abbiano trovato infino qui, che io sappia, questa verità, perché, se bene nella sostanza o vera essenza, et in somma realmente, come dicono i filosofi e come diciamo noi, in effetto sono una medesima, per lo avere un medesimo fine[3], sono però molto varie negli accidenti. E di qui è nato che alcuni, credendosi provare la nobiltà dell'arte, hanno provato ora la difficultà, ora la vaghezza, ora l'eternità, ora qualch' altro accidente; e questi non variano la sostanza, perché così è uomo uno picciolo, brutto, goffo, ignobile, ignorante, come un dotto, nobile, avvenevole, bello e grande, perché amendue sono il medesimo nella sostanza, avendo amendue l'anima intellettiva, ma variano negli accidenti. E per dare uno essempio più accomodato e più chiaro: a chi dimandasse quale è più nobile arte, o quella medicina che si chiama fisica, cioè naturale, o quella che si chiama cerusica, cioè manuale, si deve rispondere a un modo, cioè che tanto è nobile l'una quanto l'altra, perché nel vero et in sostanza sono un'arte medesima; e la cagione è perché hanno un medesimo fine, cioè la sanità; e di questo appresso i migliori così medici come filosofi non è dubbio nessuno, et i medici antichi, come Ippocrate e Galeno, operavano colle mani, come testificano essi medesimi e l'opere loro tante volte. Onde, quando alcuno concedesse tutte le ragioni che s'allegano per la parte de' dipintori, non seguirebbe per questo che la pittura fusse più nobile; e dall'altro lato, chi concedesse agli scultori tutto quello che dicono, non seguiterebbe che la scultura fusse più nobile, confessato che aves-

sero il medesimo fine. Et io per me, per quel poco che n'intenda, credo che, essendo le medesime effettualmente e variando negli accidenti, in alcuni sia tal dubbio che non si possa, o difficilmente, risolvere, come, essempigrazia, della difficultà; in alcuni siano senza dubbio, come l'università nella pittura, cioè il potere imitare più cose, e nella scultura la eternità, cioè durare più lungo tempo et essere meno sottoposta alle ingiurie; in alcuni siano pari o con pochissimo vantaggio, come nella reputazione et essere stimate dalle genti, o veramente nel dilettare, trovandosi vari giudizii secondo la varietà delle nature[1]. E rimettendomi in tutto e per tutto, come dissi di sopra, al giudizio di chi o solo o più veramente che alcuno altro può giudicarlo, passarò a rispondere alle ragioni allegate di sopra, et ultimamente dichiararò, come saprò il meglio, quale sia la somiglianza e quale la differenza tra la poesia e l'arte del disegno, sotto il quale comprendonsi alcune altre arti, come intagliatori non tanto di legname — come era già il nostro buon Tasso, oggi nobile architettore —, quanto di gioia e pietre fini — nel quale artifizio tiene lo campo senza contrasto alcuno il gentilissimo M. Alessandro Greco —, come ancora gli orafi in molte loro parti, e quegli che anticamente si chiamavano *frigiones* et oggi ricamatori — tra tutti i quali è eccellentissimo Antonio Bachiacca antichissimo amico nostro, come vi dimostrano largamente l'opere lavorate da lui all'Eccellenza del nostro illustrissimo signor Duca —; e sì massimamente la pittura e la scultura[2].

Quanto alla prima ragione[3], gli scultori concederebbero tutte le cose che in essa si contengono, e direbbero che tutte si convengono medesimamente, e forse più, alla scultura, perché il disegno è l'origine, la fonte e la madre di amendue loro[4]; onde i fanciugli greci mediante il disegno arebbero così potuto scolpire come dipignere, ma bastava loro quella prima parte per servirsene forse non meno a l'architettura e cosmografia, che per cagione dell'arte della guerra[5]. Non negarebbero già, penso io, che la pittura per essere nel vero non solo men faticosa, quanto alla fatica del corpo[6], ma ancora

più dilettevole nell'operarla[1] e di molto minor tempo[2], era esercitata più volentieri e più spesso dagli uomini grandi occupati o in altre professioni o in altre faccende[3]; et alcuni per avventura direbbero che questo avveniva dalla gran difficultà della scultura[4], non solo del corpo, ma dell'ingegno, e che chi è occupato in ella non può dare opera ad altra cosa nessuna.

Alla seconda ragione[5] la concederebbero medesimamente tutta, e confesserebbero che niuno pregio può pagare una bella tavola e che niuno onore può essere fatto da uomo sì grande a un pittore, che egli nol meriti maggiore, considerata non solamente la nobiltà di cotale arte, ma la fatica e 'l tempo che necessariamente bisogna spendervi, e quanto pochi dopo molte, anzi infinite fatiche e sudori divengano eccellentissimi[6]. Ma direbbero che il medesimo avviene, e forse più e per le medesime cagioni, agli scultori, i quali nel vero hanno sempre avuto i pregi maggiori; il che è avvenuto loro, come dicono i pittori, per essere sì più faticosa di corpo e sì più lunga di tempo, oltra che, durando più, soddisfà meglio all'intendimento di colui per cui si fa[7]. E se Alessandro amò grandemente e benificò Apelle, comandando che niuno il ritraesse, eccetto lui[8], devemo credere che facesse il medesimo, come testifica il Petrarca, ancora di Pirgotele e di Lisippo[9].

Alla terza ragione[10] risponderebbero che, contenendo ella tre parti, a la prima parte, cioè che la pittura può fare più cose, la concederebbero, ma negarebbero la seconda, cioè che le facessero più perfettamente che essi non fanno le loro, e così la terza, cioè la conseguenza che essi fanno; e concederebbero che imitano bene più, cioè in più cose, la natura, ma non già meglio, cioè più perfettamente, come si disse di sopra[11]. Et all'uve d'Apelle et ai cani che abbaiarono a' cani dipinti, et a tutti gli altri essempi antichi e moderni risponderebbero prima il medesimo, il che è maggior cosa, essere avvenuto alle sculture, onde il medesimo Plinio, che racconta degli uccegli e de' cani, racconta ancora nel medesimo luogo de' cavalli che anitrirono a' cavalli di marmo e di bronzo[12].

Ma che più? Non dice egli che gli uomini medesimi si sono innamorati delle statue di marmo, come avvenne alla Venere di Prassitele?[1] Benché questo stesso avviene ancora oggi tutto il giorno nella Venere che disegnò Michelagnolo a M. Bartolomeo Bettini, colorita di mano di M. Iacopo Puntormo. Secondariamente direbbero, questo nei pittori non essere tanto gran meraviglia quanto negli scultori, rispetto a' colori et a quelle minuzie che la pittura può meglio sprimere, e concederebbero, credo io, che, in quanto agli accidenti[2], e massimamente, essendo l'obbietto degli occhi, i colori che ci dilettano infinitamente, la pittura soprastà alla scultura, ma nelle cose sostanziali, come ne dimostra il tatto, che, per lo essere materiale, è più certo che la vista ⟨e⟩ s'inganna meno, essere il contrario; e direbbero che l'una arte e l'altra cerca d'imitare quanto può il più la natura[3], ma, non potendo fare le figure vive, perché allora sarebbero la natura medesima, cercano di farle più somiglianti al vivo che possono; e potendosi imitare due cose, che si ritruovano in tutti i corpi, cioè la sostanza e gli accidenti, direbbero che essi imitano più la sostanza che gli accidenti, et i pittori più gli accidenti che la sostanza. E certa cosa è ch'una figura di rilievo ha più del vero e del naturale, quanto alla sostanza, che una dipinta; il che dimostrano sì la figura di Pimmalione, e sì che tutti gl'idoli antichi erano di rilievo, perché meglio potessero ingannare gli uomini; e tutti quegli c'hanno o creduto o voluto dare a credere che le figure favellassero, l'hanno prese di rilievo, come si vide in Egitto: onde nacque quella bellissima stanza e dottissima del Molza:

Forse ancor fia che Menfi e chi già cinse
Di muri Annubi e ricchi tempii e fregi
D'oro e di gemme i mostri suoi distinse,
Con voi contenda d'artifizi egregi;
E dove infino a qui nulla mai finse
Dal dì che 'n lei mancar gli antichi pregi,
Ritorni al primo onor, col qual dia poi
Spirar, come già fece, a' segni suoi[4].

Non si niega già che la pittura, per cagione de' colori e di quelle sottilissime parti perfettissimamente fornite, et in somma rispetto agli accidenti, non paia più vera, e massimamente a chi meno considera et in una subita vista. E la ragione è che niuno sentimento comprende e conosce la sostanza, ma solamente gli accidenti, e solo l'intelletto, spogliandole di tutti gli accidenti (perché altramente non potrebbe intenderle), comprende le sostanze[1]; e si dice ancora volgarmente che ad una statua non manca se non lo spirito et il movimento; onde, come mi fu scritto da uno eccellentissimo ingegno, Dio, avendo a fare l'uomo, lo fece come scultore, non come pittore[2].

Alla quarta ragione, favellando della difficultà dell'ingegno e non della fatica corporale, rispondono gli scultori, la loro essere più difficile, et alcuno di loro di sottilissimo intelletto tiene per fermo non esservi quasi comperazione, rispetto alle molte vedute che un buono scultore è necessitato dare alle sue figure[3], oltra molte altre fatiche[4] e diligenze, come lavorare sotto squadra et in luoghi, alcune volte, dove appena possono arrivare gli occhi e vi si truovano le cose, o naturali o accidentali, fatte dallo artefice: come dicono che si vede o, per più vero dire, si truova nel Moisè di Michelagnolo[5]; oltra che allo scultore bisogna una continova diligenza e star sempre intento, non meno coll'ingegno che colla mano, per fare proporzionata et accordare tutte le parti della sua statua[6], e tanto più ch'egli non può mai vedere del tutto come debba essere e tornare, fatta, la sua figura, fino che non è fornita, e sempre gli bisogna stare con continova gelosia delle cose che possono accadere moltissime[7]. È ancora gran fatica l'avere a ritrovare in un marmo e poi condurvi mediante lo scarpello alcun membro che tocchi più membra in qualche attitudine difficile, e sia proporzionato a l'altre, e convenga con tutta la figura, come si vede nella Notte di Michelagnolo e nel Duca Lorenzo, o veramente fare un membro spiccato[8], come sarebbe un braccio in aria, e tanto più se avesse in mano alcuna cosa, come si vede nel bellissimo, anzi miracoloso

Bacco di M. Iacopo Sansovino. Fa ancora difficultà non piccola, secondo alcuni, che allo scultore è di mestiero operare nel modo contrario ch'egli ha imparato, cioè che, quando impara colla terra, lavora per lo più aggiugnendo, e quando scolpisce nel marmo, lavora levando[1] e conseguentemente con altra regola, il che non avviene de' getti de⟨l⟩ bronzo. E in questo sono diversi gli statuarii da' marmorarii, et a' vari modi del lavoro de' pittori contrappongono[2] il fare di marmo, di bronzo, di legno, di stucco, di cera, di terra, di tutto, di mezzo e di basso rilievo; et anche ad essi è necessaria la prospettiva, et anch'essi levano paesi, città e case di rilievo, e molto meglio si comprende, come noi diremmo, o l'Inferno o 'l Purgatorio di Dante di rilievo che di pittura, ancora che simili cose si convengano, per avventura, più propiamente all'architetto. La qual cosa si potrà conoscere apertamente nel sito d'amendue che si fa continovamente dal nostro Luca Martini, nel quale, oltre molti altri chiari et importantissimi errori, si vedrà quanto tutti quegli che n'hanno scritto insino qui si siano ingannati nella grandezza e nella positura, e si renderà in questo tempo a Dante da un solo tutto quello che da molti gli era stato tolto in diverse età[3]. Scortano anche gli scultori le loro figure ne' bassi rilievi, e vi tirano prospettive[4]. E se alla scultura mancano i lumi e l'ombre che gli dà l'artefice, vi sono quegli e quelle che fa la natura stessa, i quali e le quali si vanno variando naturalmente, il che non fanno quegli de' pittori[5]. Non ho detto che i pittori possono mille volte scancellare e rifare, dove agli scultori non avviene così[6]; perché, oltra che intendiamo in amendue l'arti di maestri perfetti[7], ch'abbiano l'arte talmente che non accaggia di levare quello che non bisogna, possono anco gli scultori, benché infinitamente meno e con molto maggiore fatica e tempo, fare il medesimo, ma non sì perfettamente. E si vede ancora che i colossi si fanno di pezzi, o per mancamento di materia, come avviene mille volte, o per difetto d'arte[8], come si vide nell'Ercole di Piazza, quando cadde quel pezzo con gran danno di chi v'era sotto[9]; e le statue antiche si racconciano e

si rappezzano tutto 'l giorno[1]. E, per conchiudere questa parte, non si può errare a credere che l'una e l'altra sia tanto malagevole che niuno possa giudicare in qual di loro sia maggiore difficultà, se non chi ha provato e le sa fare amendue eccellentemente. E quando fusse più difficile la pittura, direbbero gli scultori, i quali la tengono mestiere da donne a comperazione della scultura[2], che questa ragione fa per loro, perché bisogna più fatica a voler dare ad intendere la bugia e fare parere quello che non è, che a sprimere il vero. Onde, se bene gli artefici della pittura fussero più ingegnosi et avessero bisogno di maggiore artifizio, gli scultori non di meno sarebbero più veri, e per questo dicono che un fanciullo, o uno che non abbia l'arte, fa più agevolmente nella terra che nella carta[3], oltra che qui si favella de' fini, che sono perfetti, e non de' principii.

A quello che dicono, essersi trovati scultori eccellentissimi senza disegno grande[4], risponderebbero che, ancora che questo sia difficilissimo, è avvenuto ancora ne' pittori: il che si debbe però intendere in quelle cose che si ricercano, in ambedue le arti, oltra il disegno; e direbbero che uno giovane, di pari ingegno e di pari esercitazione nell'una arte e nell'altra, ritrarrebbe meglio una pittura che non torniarebbe una statua; e che, se i pittori diventano molte volte et agevolmente scultori, e degli scultori radissimi o niuno diventa pittore, viene, dicono essi, perché lo scultore gli parrebbe abbassarsi. Et a quegli che dicono Michelagnolo essere eccellentissimo scultore per lo essere eccellentissimo pittore, rispondono essere il contrario[5]. Non è già dubbio che i pittori fanno meglio et imparano più al ritrarre dal rilievo che dalle pitture, come testimonia M. Leonbatista Alberto[6], e Michelagnolo l'ha dimostro in S. Lorenzo nelle sue architetture, col fare i modelli di rilievo eguali alla grandezza dell'opere. E quegli che dicono che la macchina del mondo è una nobile e gran pittura[7], arebbero detto più veramente, secondo ch'io penso e come può vedere ciascuno, se avessero detto scultura, come ne dimostra appresso i Latini il nome del cielo, che vuol dire

'scolpito' e non 'dipinto', benché, per dire perfettamente, potevano aggiugnere 'colorito'[1].

Alla quinta ragione[2] la concedono tutta et ancora molto più che non dicono, ma affermano che 'l medesimo molto più, e senza alcuno dubbio, avviene nella scultura: perché altra grandezza e magnificenza arrecano i bronzi et i marmi (come veggiamo tutto il giorno nella piazza del Duca e nelle porte di S. Giovanni, le quali, come dicono aver detto Michelagnolo, si converrebbero al paradiso), che la cerussa e 'l cinabro non fanno; e quegli che escono dalla Cappella di Roma o dalla loggia de' Ghigi, e vanno o nel cortile della Valle o nella casa di Cesi, ne possono far fede. Ma che maggior magnificenza et ornamento si può vedere, che a Roma la Colonna di Traiano et in Firenze la Sagrestia di S. Lorenzo?[3]

Alla sesta ragione[4], perché contiene due cose, concederebbero la prima, che con molta più commodità si dipigne che non si scolpisce, quasi senza comparazione, perché, oltra mille altre commodità, non potrebbe fare lo scultore la volta o di Careggi o di Castello[5] né con quella commodità, né senza impedire il luogo e rifarlo tutto di nuovo. Quanto all'utilità, che è la seconda parte, direbbero, penso, che quanto a l'erbe[6] dicono vero, ma quanto alla notomia et alla astrologia, che la fanno anch'essi, e forse meglio, come s'è detto di sopra. Hanno poi questa utilità più, che, durando maggior tempo, incitano più persone alla virtù et alla gloria[7], come testimoniò il Petrarca, quando disse:

Giunto Alessandro alla famosa tomba
del fero Achille, sospirando disse:
O fortunato, che sì chiara tromba etc.[8]

Direbbero ancora che le statue servono alcuna volta ancora per mensola o colonne, sostentando alcuna cosa o faccendo alcuno altro ufizio, come si può vedere ampiamente nel giardino di Castello et in molti altri luoghi[9]; benché di simili cose, per l'essere accidentali e fuora dell'arti, non fareici per me troppo gran caso, come pare che facciano alcuni.

Al settimo et ultimo argomento[1], credo io che gli scultori lo concederebbero tutto per quelle cagioni et in quel modo che avemo detto di sopra, cioè rispetto alla vaghezza de' colori et a quelle ultime perfezzioni, dove non può arrivare la scultura, le quali però consistono più negli accidenti che nella sostanza[2]; onde agli uomini intellettivi porge per avventura più vaghezza e maggior diletto la scultura, ancora che in verità la pittura somigli molto più e possa meglio ingannare; tuttavia si vede che i più, se sono ingegnosi, tirati forse dalla lunghezza del tempo[3] o forse dal piacere che tranne in qualche modo ancora il tatto[4], ma da qualunche cagione ciò si venga, i più disiderano più le sculture che le pitture. E per questo credo che M. Gandolfo giudiziosamente, dopo l'avere detto quella stanza a fra' Bastiano, che di sopra recitammo, si volgesse a Michelagnolo e non meno dottamente che leggiadramente cantasse:

O s'un giorno dappresso in qualche spiaggia
Miri i santi atti schivi il gran Scultore,
E lei conversa indietro accorta e saggia
Gir con quegli occhi a ritrovargli il core,
Perché sempre in onore il mondo l'aggia,
Spenderà tutti in questa i giorni e l'ore;
E i magnanimi re del Tebro e d'Arno
I gran sepolcri aspettaranno indarno[5].

IN CHE SIANO SIMILI ET IN CHE DIFFERENTI I POETI ET I PITTORI

Disputa terza et ultima.

Avendo veduto che tutte l'arti sono nella seconda et ultima parte dell'intelletto pratico, la quale si chiama fattibile, e che ciascuna piglia la nobiltà e l'unità dal suo fine, di maniera che tutte quelle che hanno i medesimi fini sono una medesima e parimenti nobili[1]; et essendo il fine della poesia e della pittura il medesimo secondo alcuni, cioè imitare la natura quanto possono il più[2], vengono ad essere una medesima e nobili ad un modo; e però molte volte gli scrittori danno a' pittori quello che è de' poeti, e così per lo contrario. Onde Dante, che, come avemo detto più volte, seppe tutto e tutto scrisse, pose nel ventinovesimo canto del Purgatorio:

> Ma leggi Ezechiel, che gli dipinse[3].

Et altrove, per translazione dagli scultori:

> O frate, disse, questi ch'io ti scerno
> Col dito, et additò un spirto innanzi,
> Fu miglior fabbro del parlar materno.

E chi non sa che si truovano molti nomi delle pitture accomodati a' poeti? come:

> Saggio pittor delle memorie antiche[4],

cioè scrittore; e casi a l'incontro, e spessissime molte volte si pongono insieme, onde Orazio disse nella Poetica:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas;

e più sotto:

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes[1].

Ma devemo avvertire che la poesia si chiama arte, non perché ella sia propiamente fattibile, ma perché è stata ridotta sotto precetti et insegnamenti[2], che questa è la minor parte ch'ella abbia; perché, a giudizio mio, non si può dire cosa né maggiore, né dove si ricerchino più cose e più grandi, che in uno che sia vero poeta. Perciocché in lui, come si può vedere in Omero et in Vergilio nel modo e per le cagioni che avemo dichiarate altrove lungamente, si ricercano necessariamente tutte le scienze di tutte le cose[3]; onde si vede manifestamente che la sua parte migliore è nell'intelletto specolativo. Ma queste non sono quelle che facciano il poeta, perché ne potrebbe scrivere e come filosofo e come medico e come astrologo, e cosí di tutte l'altre; ma quello che fa il poeta è il modo dello scriverle poeticamente[4]: onde chi traduce Aristotile in versi non sarebbe poeta, ma filosofo, come chi riduce Vergilio in prosa non sarebbe oratore, ma poeta. E per questo diceva Aristotile che Empedocle, ancora che avesse scritto in versi, non era poeta, ma filosofo, il che potemo noi dire medesimamente di Lucrezio. Bene è vero che, se bene la materia è da filosofo, è però trattata, e massimamente in certi luoghi, tanto poeticamente, che si può chiamare poeta in questa parte; come si vede che fa Dante, che in molti luoghi tratta le quistione e di teologia e di filosofia e di tutte l'altre scienze, la qual cosa non è da poeti; ma le tratta, oltra il numero, con parole e figure e modi di dire poetici. E così avemo veduto perché la poesia si chiama arte, e che è si-

mile alla pittura, perché amendue imitano la natura; ma è da notare che il poeta l'imita colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte discrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi e tutte le fattezze di tutte le cose, così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose[1]. E perché i concetti e l'azzioni de' re sono diverse da quelle de' privati, e quelle de' privati sono differenti fra loro secondo le diverse nature e professioni[2], perché altre parole et altri costumi ha ordinariamente e si ricercano in uno soldato che in un mercatante, anzi un medesimo è differente da sé stesso o per le diverse età o per gli vari accidenti: le quali tutte cose s'hanno a sapere e sprimere da' poeti; e per questa cagione si ritruovano diverse spezie di poesia. Il che non avviene nella pittura, perché tutti i corpi sono ad un modo, così quegli de' prìncipi come de' privati, il che degli animi non avviene, essendo tutti differenti, cioè avendo diversi concetti; onde, se bene i poeti et i pittori imitano, non però imitano, ne le medesime cose, nei medesimi modi. Imitano quegli colle parole, e questi co' colori; il perché pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e 'l corpo. Bene è vero che, come i poeti discrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli affetti[3]; et il primo che ciò anticamente facesse, questo, secondo che racconta Plinio, fu Aristide Tebano[4], e modernamente Giotto[5]. Bene è vero che i pittori non possono sprimere così felicemente il di dentro come il di fuori; e però disse il Molza:

> Ché l'alta mente, che celata avete,
> Esser non può con mano o stile espressa,
> Né vengono in color, perch'altri il pensi,
> Così cortesi et onorati sensi[6].

E per dichiarare più ampiamente questa materia, devemo sapere che i dipintori, se bene nel ritrarre dal naturale deb-

bono imitare la natura e sprimere il vero quanto più sanno, possono nondimeno, anzi debbono, come ancora i poeti, usare alcuna discrezione[1]; onde molto fu lodata la prudenza d'Apelle, il quale, devendo ritrarre Antigono, che era cieco da uno occhio, diede tal sito alla figura, che ascose quell'occhio di maniera che non si poteva vedere[2]; la qual cosa non arebbe potuto fare uno scultore in tutto rilievo. E quelli che dipinsero Pericle, perché egli aveva il capo aguzzo e, come noi diciamo, alla genovese, lo dipignevano coll'elmetto in testa[3], il che arebbero potuto fare gli scultori medesimamente. Fu ancora lodata grandemente l'industria et accortezza di Timante, il quale, avendo nel sacrificio d'Efigenia dipinto Calcante mesto, Ulisse doloroso, Aiace che gridava, Menelao che si disperava, e devendo dipignere Agamennone che vincesse di tristizia e di passione tutti costoro, come padre di lei, lo fece col capo turato; benché mostrò in questo, come riferisce Valerio Massimo, che l'arte non può aggiugnere alla natura, perché potette ben dipignere le lagrime dell'aruspice, il dolor degli amici, il pianto del fratello, ma non già l'affetto del padre[4]. È lodato ancora il Vulcano d'Alcamene, il quale mostra bene sotto la vesta d'esser zoppo, ma in guisa però che gli dà grazia e pare che se gli convenga[5]. Le quali discrezioni, accortezze, industrie et accidenti sono comuni, come ne mostrano gli essempi, cosí agli scultori come a' pittori.

Hanno i pittori e gli scultori, come disce Cicero, ancora questo comune coi poeti buoni, che propongono l'opere loro in publico, acciocché, inteso il giudizio universale, possano ammendarle, dove fussero ripresi dai più. Onde Apelle, stando dietro le sue opere per intendere quello se ne diceva, racconciò non so che in una scarpa, avendo inteso dove un calzolaio l'aveva biasimata, il quale poi, preso da questo maggiore ardire, lo biasimò ancora in una gamba, ma gli fu risposto da Apelle (il che andò poi in proverbio): « Non giudichi un calzolaio più su che le scarpette »[6].

Sono ancora molte altre somiglianze fra i poeti et i pittori[7]; et io per me, come non ho dubbio nessuno che l'essere

pittore giovi grandissimamente alla poesia[1], così tengo per fermo che la poesia giovi infinitamente a' pittori[2], onde si racconta che Zeusi, che fu tanto eccellente, faceva le donne grandi e forzose, seguitando in ciò Omero[3]; e Plinio racconta che Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini che sacrificavano, ch'egli vinse i versi d'Omero che scrivevano questo medesimo[4]. Il che si può ancora vedere nella Lupa che allatta e lecca Romulo e Remo, discritta prima da Cicerone e poi da Vergilio in quell'atto e modo medesimo che si vede oggi nel Campidoglio[5]. Et io per me non dubito punto che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole[6]. E chi dubita che, nel dipignere il Giudizio nella Cappella di Roma, non gli fusse l'opera di Dante, la quale egli ha tutta nella memoria, sempre dinanzi agli occhi?[7] E per non dire le cose generali, chi vede quel suo Carone, che non gli venga subito nella mente quel terzetto di Dante?

> Caron dimonio con occhi di bragia
> Loro accennando tutte le raccoglie;
> Batte col remo qualunche s'addagia[8].

Chi non si ricorda, quando vede Minosso, di quell'altro nel V canto dell'Inferno?

> Stavvi Minòs orribilmente e rigna:
> Esamina le colpe nell'entrata:
> Giudica e manda, secondo ch'avvigna[9].

E chi vede la sua Pietà[10], non vede egli in un marmo viva e vera quella sentenza di quel verso che mostrò Dante non meno pittore che poeta?

> Morti gli morti, e 'vivi parean vivi[11].

E se alcuno bramasse di vedere come si possano discrivere le figure che dipigne Michelagnolo, non meno poeta che pittore, legga Dante quasi per tutto, ma particolarmente nel X canto e nel XII del Purgatorio. E chi non vede nel Bambino della Madonna della Cappella di S. Lorenzo spresse nel marmo miracolosamente quelle due comperazioni miracolose?[1] l'una nel XXIII del Paradiso:

> E come fantolin, che 'n ver la mamma
> Te⟨nde⟩ le braccia, poi che 'l latte prese,
> Per l'animo che 'n fin di fuor s'infiamma[2];

e l'altra nel XXX:

> Non è fantin, che sì subito rua
> Col volto verso il latte, se si svegli
> Molto tardato da l'usanza sua[3].

Ma chi potrà mai, non dico lodare, ma meravigliarsi tanto che baste dell'ingegno e del giudizio di questo uomo, che dovendo fare i sepolcri al Duca di Nemors et al Duca Lorenzo de' Medici, spresse in quattro marmi, a guisa che fa Dante ne' versi, il suo altissimo concetto? Perciò che volendo, per quanto io mi stimo, significare che per sepolcro di ciascuno di costoro si conveniva non solo un emisperio, ma tutto 'l mondo, ad uno pose la Notte e 'l Giorno, et a l'altro l'Aurora e 'l Crepuscolo, che gli mettessero in mezzo e coprissero, come quegli fanno la terra. La qual cosa fu medesimamente osservata in più luoghi da Dante, e spezialmente nel primo canto del Paradiso, quando dice:

> Fatto avea di là mane e di qua sera
> Tal foce quasi, e tutto era là bianco
> Quello emisperio e l'altra parte nera[4];

come dichiarammo e dichiararemo altra volta più lungamente.

E qui, essendo passata l'ora di buona pezza, porremo fine a questo ragionamento, prima alla benignità di Dio, poi alle umanità vostre infinite grazie rendendo.

LETTERE
DI PIÙ ECCELLENTISSIMI PITTORI E SCULTORI
CAVATE DA' PROPII ORIGINALI
INTORNO LA SOPRADETTA
MATERIA

1. M. Giorgio Vasari d'Arezzo — 2. Il Bronzino — 3. Maestro Iacopo da Puntormo — 4. Maestro Tasso — 5. M. Francesco S. Gallo — 6. Maestro Tribolo — 7. M. Benvenuto Cellini — 8. Michelagnolo.

Al molto da me in grado tenuto e stimato M. Benedetto Varchi mio onorandissimo.

Il volere, M. Benedetto mio onorandissimo, dimandare a me di quel ch'io intendo circa la maggioranza e dificultà della scoltura e pittura, io non vorrei far sì, per l'animo che tenuto ho e tengo ancora inverso le dottissime azzion vostre, che voi conoscessi che per il primo servizio che chiesto mi avete io non volessi farlo, anzi ho di grazia a' cenni suoi essere ubidientissimo. Ma mi è parso vi siate fondato molto male a dimandar me di tal cosa; e Dio il volessi ch'io fussi abile a satisfarla, per potervi in el gran giudizio vostro riuscirvi quel che di me vi promettete, e non quello che so d'essere io stesso. E per dirvi: ritrovandomi in Roma[1], dove si fece scomessa fra dua nostri cortigiani di Farnese della medesima disputa, in me tal cosa rimessono, che, per rimanere più impacciato che non sono adesso nel scrivervi questa, andai a trovare il divino Michelagnolo, il quale, per esser in tutte due queste arte peritissimo, me ne dicessi l'animo suo.

E ghignando mi rispose così: « La scoltura e pittura hanno un fine medesimo, dificilmente operato da una parte e dall'altra »; né altro pote' trarne da esso[1].

Ora, avendomi voi messo in questa fagiolata, a me che sono di tal cosa digiuno, se non fussi il pericolo che, non facendo questo, incorrerei nè la disgrazia vostra, la quale stimo più che se io goffo appresso di le vostre virtù sarò tenuto, vi giuro per Gesù Cristo che ero risoluto mandarvi un foglio bianco, che voi, come spirto purgato e di scienzia pieno et in ogni cosa divino, acciò di questo la sentenzia su vi scrivessi, come di me e delli altri nostri artifici giudice migliore. Orsù, da che volete ch'io rider vi faccia, dico questo, per pruova di quel ch'io sento operando in tale arte.

Quello artefice in che scienzia si sia, o virtuoso che più perfettamente alla natura si accosta, quello esser più vicino alla prima causa si comprende. E quegli che giovano a essa natura nel conservarla in ogni studio o scienzia, così intellettuale come manuale, quelle più perfette diciáno essere: come l'architettura più della scoltura e pittura, la quale a giovamento et ornamento della natura vediamo i suoi fini attendere[2]. Ma della scoltura non vi prometto voler parlarne, atteso che s'appiccherebbe una lite che durarebbe quanto quella, ne' frati bigi e neri, della Concezzione; et oltre che son pure invidiato, cosi finiria di dare il resto alle carte. Ma parliamo dell'arte mia et eccellenzia e perfezzione di quella. Dico questo: che tutte le cose che facile all'ingegno si rendano, quelle meno artifiziose si giudicano essere[3]; e per voler mostrarvi la eccellenzia di tutte due, e voi di esse giudice, potrete, piacendovi, far così: pigliate una palla di terra e formate un viso, uno animale di man vostra o d'altro incerto, nella quale, mentre che ciò farete, non arete a cercare né del colore, né de' lumi o dell'ombre; e finito questo, pigliate una carta e disegniatevi su il medesimo, e quando dintornato avete le prime linee, voi con lo stile, o penna o matita o pennello, cominciate a ombrarla. E ⟨con⟩ questo vi si renderanno nell'opera vostra tali, che voi giudicarete la facilità e bontà dell'una e dell'altra; e quella che vi sarà più facile a esercitarla troverete manco perfetta[4]. Oltre, troviamo nella pittura dificilissimo molto il contornare et ombrare le figure, dove veggiamo molti artefici che le contornano perfettamente et ombrando le guastano, alcuni altri male le dintornano

et ombrandole con gli abbagliamenti e lumi le fanno parer miracolo[1].

L'arte nostra non la può far nessuno che non abbia disegno grandissimo et un giudizio perfetto[2], atteso che si fa in un braccio di luogo scortar una figura di sei, e parer viva tonda in un campo pianissimo, ch'è grandissima cosa; e la scoltura è tonda perfettamente in sé, e quel ch'è la pare. E per questo disegno et architettura nella idea ⟨l'arte nostra⟩ esprime il valor dello intelletto inelle carte che si fanno, et in i muri e tavole di colore e disegno ci fa vedere gli spiriti e sensi inelle figure e le vivezze di quelle, oltre contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le pioggе, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendor di quello[3]. Formasi la stultizia e la saviezza in elle teste di pittura, et in esse si fa le mortezze e vivezze di quelle; variasi il color delle carni, cangiansi i panni, fassi vivere e morire, e di ferite coi sangui si fa veder i morti, secondo che vole la dotta mano e la memoria d'un buono artefice[4]. Ma dove lascio i fuochi che si dipingano, ⟨la⟩ limpidezza dell'acque? Et in oltre veggiamo dare anima vivente di colore alla immagine de' pesci, e vivi vivi le piume degli uccegli apparire. Che dirò io della piumosità de' capegli e della morbidezza delle barbe, i color loro sì vivamente stilati e lustri, che più vivi che la vivezza somigliano?[5] Dove qui lo scultore ⟨nel⟩ duro sasso pelo sopra pelo non può formare.

Oimè, M. Benedetto mio, dove m'avete voi fatto entrare? In un pelago di cose che non ne uscirò domane, comprendendosi sotto questa arte tutto quello che la natura fa potersi d'animo e di colore imitare[6]. Dove lascio la prospettiva divinissima? che, quando considero, è da noi operata non solo in elle linee de' casamenti, colonne, mazzocchi, palle a settantadue faccie; et i paesi coi monti e coi fiumi, per via di prospettiva figurandoli, a tanta delettazione reca gli occhi di quegli che si dilettano e non si dilettano, che non è casa di ciavattino che paesi todeschi non siano, tirati dalla vaghezza e prospettiva di quegli: ché i lontani de' monti e le nuvole della aria la scoltura non fa se non con duro magisterio[7]. Dove mi sarà mai da lor figurato una terribilità di vento, che sfrondando un albero le foglie, la saetta il percuota, le accenda il fuoco, dove si vegga la fiamma, il fumo, il vento e

le faville di quello? Figuratemi in scoltura una figura che, mangiando, in su 'n un cucchiaio abbia un boccon caldo: il fummo di quello et il soffiar del fiato che esca di bocca di quell'altro per freddarlo non faranno mai torcere il fumo della caldezza dal soffio freddo in alcuna parte[1]. Ma lasciamo star questo.

Ha in sé la pittura il dipignere in muro, ch'è disunito dall'olio, ha la tempera con l'uovo, ch'è dall'olio e dal muro un'altra arte separata, e paion tutte tre una medesima[2]. E se un pittore disegna bene et i colori benissimo non adoperi, ha perso il tempo in tale arte; e se ben colorisca e disegno non abbia, il fin suo è vanissimo[3]. Oltre, se fa bene queste cose tutte e non sia bonissimo architetto, non può tirar prospettiva che buona sia, perché la pianta e 'l profilo son cagione delle altezze, larghezze e scortamento e lineamento di quella[4]. Appresso, il ritrare le persone vive di naturale, somigliando, dove aviamo visto ingannar molti occhi a' dì nostri: come nel ritratto di papa Paolo terzo[5], messo per vernicarsi in su un terrazzo al sole, il quale da molti che passavano veduto, credendolo vivo gli facevon di capo; che questo a scolture non veddi mai fare. E perché il disegno è madre di ognuna di queste arte[6], essendo il dipignere disegnare[7], è più nostro che loro, atteso che molti scoltori eccellentemente operano che non disegnano in carta niente[8], et infiniti pittori che non han disegno, come hanno a fare un quadro, se è da eccellente maestro dipinto, lucidando i contorni e' lo contrafanno di colorito, sì simile a quello, che molti ingannati si sono; che da per essi, non avendo disegno, far non lo potriano, nascendo questo dalla difficultà dell'arte. Aviamo visto nel divin Michelagnolo a' dì nostri a uno squadratore di cornice che ha in pratica i ferri, disegnando in sul sasso e ⟨con⟩ dir « Lieva qui e lieva qua », aver condotto un Termine nella sepoltura di Iulio II pontefice, per la facilità dell'arte condotto; onde, vedendolo aver finito, disse a Michelagnolo che gli aveva obligo, avendogli fatto conoscere che aveva una virtù che niente ne sapeva[9].

In somma, una minima parte della pittura è un'arte istessa da noi tenuta, e tutta insieme una cosa grandissima; dove, secondo il mio poco sapere, risolvomi che pochi rari e perfetti di questa arte si conduchino, ⟨per i tanti capi⟩ che in questa arte a imparare bisognino[10]; di che pensato ho meco qualche volta, dicendo che, se lo studio e tempo e suggezzione che a questa

arte ho messo per far quei quattro berlingozzi ch'io fo, a un'altra scienzia l'avessi donato, credo, s'io non m'inganno, che vivo canonizzato, e non morto, sarei[1]. Tanto più vedendo questo secol d'oggi ripieno di tanti ornamenti nelle figure e nell'altre appertenenzie, delle quale mi par, quando un pittore ne sia privo, e della invenzione, d'ogni cosa madre onoranda, la quale con dolci tratti di poesia sotto varie forme vi ⟨con⟩duce l'animo e gli occhi prima a maraviglia stupenda; e vedendo in elle antiquità in elle istorie di marmo le fughe degli armati, ma non il sudore e la spuma alle labbia e 'lustri de' peli de' cavagli, e ' crini e le code di quegli sfilate, e lo abagliamento delle armi et i rinverberi delle figure in esse[2]. La scoltura mai lo farà. Di più il raso, ⟨il⟩ velluto, l'argento e l'oro, e le gioie con i lustri delle perle[3]. Le quali pitture a quelli artefici che perfettamente le operano, ricamo in egli ornamenti dorati come castoni, le eccellenti pitture, come gioie dal mondo veramente tenute, massime da' begli e dotti ingegni, come il vostro raro e divino. Al quale s' io non l'ho sodisfatto, perdoni a me che la penna non m'è sì facile come mi suole il pennello essere, dicendovi che volentieri e più vi arei fatto un quadro che questa lettera. State sano et amatemi. Da Firenze alli XII di febraio MDXLVII.

Il vostro GIORGIO VASARI d'Arezzo.

AL MOLTO DOTTO M. BENEDETTO VARCHI
MIO ONORANDO.

Il proponimento mio, M. Benedetto vertuosissimo, è di scrivervi, in quel modo ch'io saprò più chiaro e breve, quale delle due più eccellenti arti che con le mani si facciano tenga il grado principale, e queste saranno la pittura e la scultura; e prima ponendo le ragioni dell'una e poi quelle dell'altra, le verrò comparando insieme, e così si potrà vedere a quale di loro si debba l'altra preporre. E perché io intendo d'accostarmi dall'una delle due, come in verità mi pare accostarmi alla più vera parte, cioè dalla parte della pittura, pigliarò per ora la sua difesa, ponendo nondimeno le ragioni della parte opposita fedelmente, e con quanta verità più per me si potrà; materia in vero molto difficile

e che arebbe bisogno di lunga e diligente considerazione: né io prometto però parlarne a pieno, ma, come io dissi, più chiaro e più breve che io potrò[1].

Sogliono adunque quegli che delle sculture sono o artefici o partigiani, addurre fra l'altre loro ragioni che la scultura par essere più perpetua che la pittura[2], e per questo volere che ella sia molto più bella e più nobile, perché dicono che, quando dopo lunga fatica si conduce a somma perfezzione qualche opera, durando lungo tempo tanto più si viene a godere, e così viene più lungamente a rifrescare la memoria di quelli tempi ne' quali o per quali ella fu fatta; adunque è più utile che la pittura. Dicono ancora che con molto maggior fatica si fa una statua che una figura dipinta[3], per rispetto del subbietto durissimo, come sarebbe marmo o porfido o altra pietra; et ancora aggiungano che, non si potendo porre onde si leva, talché, avendo storpiato una figura, non si può più racconciare[4], e la pittura potendosi infinitamente e cancellare e rifare, essere di molta più industria et aver bisogno di molto più giudizio e diligenza che la pittura, e per questo essere e più nobile e più degna. Aggiungano che, dovendo ambedue le dette arti immitare et assomigliarsi alla natura lor maestra, e la natura faccendo le sue operagioni di rilievo e che si possano toccare con mano; e così, dove la pittura solo è obbietto del vedere e non d'altri sensi, la scultura, per essere cosa di rilievo altresì, in che modo somiglia la natura, non solo del viso, ma è ancora subbietto del toccamento, e per questo, essendo conosciuta da più sensi[5], sarà più universale e migliore.

Dicono appresso che, dovendo farsi dagli scultori quasi sempre le statue tonde e spiccate intorno, o vestite o gnude che siano, bisogna aver sommo riguardo che stiano bene per tutte le vedute[6], e se ad una veduta la loro figura arà grazia, che non manchi nell'altre vedute, le quali, rivolgendosi l'occhio intorno a detta statua, sono infinite per essere la forma circolare di tal natura; dove così non avviene al pittore, il quale non fa mai in una figura altro che una sola veduta, la quale sceglie a suo modo e, bastandogli che per quel verso che la mostra abbia grazia, non si cura di quello che arebbe nell'altre vedute, che non appariscono; e per questo esser di nuovo più dificile. E seguitando alla sopradetta ragione, dicono che molto è più bello e dilettevole trovare in una sola figura tutte le parti che sono in uno uomo

o donna o altro animale, come il viso, il petto e l'altre parti dinanzi, e volgendosi trovare il fianco e le braccia e quello che l'accompagna, e così di dietro le schiene, e vedere corrispondere le parti dinansi a quelle dallato e di dietro, e vedere come i muscoli cominciano e come finiscano, e godersi molte belle concordanzie, et insomma girandosi intorno ad una figura avere intero contento di vederla per tutto; e per questo essere di più diletto che la pittura.

Vogliono ancora innalzarla con dire la scultura esser molto magnifica e di grandissimo ornamento nelle cittadi, perché con quella si fanno colossi e statue, sì di bronzo e sì di marmo e d'altro, che fanno onore agli uomini illustri et adornano le terre e pongon voglia, negli uomini che le veggano, di seguitare l'opere virtuose per avere simili onori, onde ne segue grandissima fama e giovamento[1]. Né mancano di dire che bisogna essere molto avvertito nelle sculture d'osservare tutte le misure, come di teste e braccia e gambe e di tutte l'altre membra[2], per esservi la riprova sempre in pronto né si potere difraudare misura alcuna, come se può nelle pitture, dove non è tanta riprova, né essere di manco contento che difficultà trovarle in essere reale e da poterle misurare a sua voglia, il che della pittura non avvien sempre; e per questo la scoltura esser cosa manco fallace e più vera. Mostrano ancora che la scultura, oltre alla grandezza dell'artifizio, sia di non piccolo utile, potendosi servire di sue figure per reggere, in cambio di colonna o di mensole, o sopra fontane per gittar acqua, o per sepolture, o per infinite altre cose che si veggiono tutto il giorno, dove della pittura non può farsi altro che cose finte e di niuna utilitade, altro che di piacere; e per questo essere più utile la scultura[3].

Dell'altra parte, cioè dal canto della pittura, non mancano le risposte a tutte le ragioni addotte dalla scultura, anzi pare, a quegli che la pittura favoriscano, averne molte più; e dicono, rispondendo quanto alla prima ragione, dove si dice la scultura essere più durevole per essere in più saldo subbietto, che questo non si debbe attribuire all'arte, perché non è stato in poter dell'arte il fare il marmo o 'l porfido o l'altre pietre, ma della natura, né in questo si conviene a l'arte lode alcuna di più, se non come se il suo subbietto fosse terra o cera o stucco o legname, o altra materia manco durabile, esercitandosi, come ognuno sa, solo

l'arte nella superficie[1]. Rispondono ancora alla seconda ragione in questo modo, dove gli scultori adducano la difficultà tanto divolgata, cioè di non potere porre, ma solo levare, et essere gran fatica a far tale arte per avere le pietre dure per subbietto; rispondono — dico — che, se vogliono dire della fatica del corpo[2] circa lo scarpellare, che questo non fa l'arte più nobile, anzi più presto gli toglie dignità, perché quanto l'arti si fanno con più esercizio di braccia o di corpo, tanto più hanno del meccanico, e per conseguente sono manco nobili; ché, se ciò non fosse, sarebbero da lodarsi per arti belle infinite che sono tenute a vile, come gli scarpellini che lavorano alle cave o che scarpellano le strade, o quegli che zappano, o scamatini o maniscalchi o simili; ma se vorranno dire della fatica dell'animo[3], dicono che non solo la pittura gli è eguale, ma la trapassa di gran lunga, come si dirà più di sotto. E dove dicono non si poter porre quando si sia troppo levato, dicono che, quando si dice scultore o pittore, s'intende eccellentissimo maestro o in pittura o in scultura, perché non si deve ragionare di quegli che solamente son nati per vituperare o l'una o l'altra arte[4]; onde non si dee credere che uno scultore eccellente levi dove non bisogna, perché altramente non farebbe quello che ricerca l'arte, ma farà il suo modello tanto fornito, dove potrà aggiugnere e levare molto più facilmente che il dipintore, e di poi, trasportandolo all'opera con fedeli misure, non arà di bisogno di porre per aver levato troppo. Ma quando pure volessi o gli bisognassi porvi, chi non sa che acconciamente possano? Or non si fanno i colossi di molti pezzi?[5] Et a quante figure si rifanno i busti e le braccia e quello che manca loro![6] Senza i tasselli, che si veggiano in dimolte figure, che sono uscite nuove con simili toppe di mano del loro artefice, sì che né in questo consiste l'arte, perché quando una figura sia d'infiniti pezzi, pur che stia bene, non dà noia alla bontà dell'arte[7].

Dicano, rispondendo alla terza ragione, che bene è vero che ambedue le dette arti si fanno per imitare la natura, ma quale delle due più conseguiscano l'intento loro, risponderanno più di sotto; solo dicono che, per questo, non imitano più la natura per far di rilievo che altrimenti, anzi tolgono la cosa che già era di rilievo fatta dalla natura[8], onde tutto quello che vi si truova di tondo o di largo o l'altro non è dell'arte, perché prima vi erano e larghezza et altezza e tutte le parti che si danno a' corpi solidi,

ma solo è dell'arte le linee che cercondano detto corpo, le quali sono in superficie; onde, com'è detto, non è dell'arte l'essere di rilievo, ma della natura, e questa medesima risposta serve ancora dove dicano del senso del tatto, perché il trovare la cosa di rilievo di già è detto non essere dell'arte.

Non fornita[1].

IL BRONZINO.

AL MOLTO MAGNIFICO ET ONORANDO M. BENEDETTO VARCHI SUO OSSERVANDISSIMO.

El diletto che io so che voi, magnifico M. Benedetto, pigliate di qualche bella pittura o scultura, e inoltre l'amore che voi agli uomini di dette professioni portate, mi fa credere ch' el sottilissimo intelletto vostro si muova a ricercare le nobiltà e ragioni di ciascuna di queste due arti, disputa certo bella e dificilissima e ornamento proprio del vostro sì raro ingegno. E per esser ricerco con tanta benignità, da una vostra de' dì passati, di dette ragioni, non saperò o poterò forse con parole o enchiostro esprimere interamente le fatiche di chi opera[2]; pure per qualche ragione e essempio semplicemente (senza conclusione non di manco) ve ne dirò quello che mi occorre.

La cosa in sé è tanto difficile, che la non si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è che è nobile, che è el suo fondamento, e questo si è el disegno[3], e tutte quante l'altre ragioni sono debole rispetto a questo (vedetelo, che chiunche ha questo, fa l'una e l'altra bene); e se tutte l'altre arguizioni sono debole e meschine rispetto a questo, come si può ella disputare con questo solo, se non lassare stare questo da parte, non avendo simile a sé, e produrre altre ragioni più debole, senza fine o conclusione? Come dire: una figura di scultura, fabricata a torno e da tutte le bande tonda[4] e finita per tutto, con scarpelli e altri strumenti faticosi[5] ritrovata in certi luoghi da non potere pensare in che modo si possa co' ferri entrarvi o finirvi[6], essendo pietra o cosa dura, che a fatica alla tenera terra sare' difficile, oltre alle difficultà d'un braccio in aria con qualche cosa in mano, difficile e sottile a condurla, che non si rompa[7]; oltre di questo non potere rimediare quando è levato un poco troppo (questo è

ben vero)[1]; oltre a questo averla accordata benissimo per un verso e poi per gli altri non ve l'ha a ritrovare, quando per mancamento di pietra in qualche lato, per la difficultà grande ch'è in accordare proporzionate tutte le parte insieme a tondo[2], non potendo ben mai vedere come l'ha a stare, se non fatta che l'è[3]; e se le non sono cose minime, e' non v'ha rimedio; ma e' non arà fondamento di disegno chi incorrerà in errori o inavertenze troppo evidenti[4], ché le cose minime si possono male fuggire nell'una e nell'altra. Ècci ancora e' varii modi di fare, come di marmo, di bronzo e tante varie sorte di pietra, di stucco, di legno, di terra e molte altre cose[5], che in tutte bisogna gran fatica, oltre alla fatica della persona, che non è piccola[6], ma questa tiene l'uomo più sano, fagli migliore complessione[7], dove che el pittore è el contrario, male disposto del corpo per le fatiche dell'arte[8], più tosto fastidi di mente che aumento di vita[9], troppo ardito, volonteroso di imitare tutte le cose che ha fatto la natura co' colori, perché le paino esse, e ancora migliorarle, per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie, faccendo dove accade, come dire?, splendori, notte con fuochi e altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose, che è possibile che in una storia che facci vi s'intervenga ciò che fe' mai la natura, oltre a, come io dissi di sopra, migliorarle, e co l'arte dare loro grazia, e accommodarle, e comporle dove le stanno meglio[10]. Oltre a questo e' varii modi di lavorare, in fresco, a olio, a tempera, a colla, che in tutto bisogna gran prattica a maneggiare tanti vari colori, sapere conoscere i loro effetti, mesticati in tanti varii modi, chiari scuri, ombre e lumi, reflessi, e molte altre appartenenze infinite[11]. Ma quello che io dissi troppo ardito, ch'è la importanza, si è superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva[12], e farla in piano; che se almeno egli avesse considerato che, quando Dio creò l'uomo, lo fece di rilievo, come cosa più facile a farlo vivo[13], e' non si arebbe preso un soggetto sì artifizioso e più tosto miracoloso e divino.

Dico ancora, per gli essempi che se ne può dare, Michelagnolo non aver potuto mostrare la profondità del disegno e la grandezza dello ingegno suo divino nelle stupende figure di rilievo fatte da lui, ma nelle miracolose opere di tante varie figure

e atti begli e scorci di pittura, sì avendo questa sempre più amata come cosa più difficile e più atta allo ingegno suo sopranaturale, non già per questo ei non conosca la sua grandezza e eternità dependere da la scultura, così sì degna e sì eterna[1], ma di questa eternità ne partecipa più le cave de' marmi di Carrara che la virtù dello artefice[2], perché è in migliore soggetto, e questo soggetto, cioè rilievo, appresso di gran maestri è cagione di grandissimi premii e molta fama e altre degnità in ricompenso di sì degna virtù. Pensomi dunche che sia come del vestire, che questa sia panno fine, perché dura più ⟨et⟩ è di più spesa, e la pittura panno acotonato dello inferno, che dura poco et è di manco spesa, perché, levato che gli ha quello ricciolino, non se ne tiene più conto. Ma avendo ogni cosa aver fine, non sono eglino eterne a un modo[3], e ci sare' che dire in bondato[4], ma abbiatemi per scusato, che non mi dare' el cuore far scriver più a questa penna, altro che la importanza di tutta questa lettera, il che è farvi noto che io vi sono ossequente e a' piaceri vostri paratissimo. Sommi aveduto che l'ha ripreso vigore, e non le basterebbe isto quaderno di fogli, non che tutto questo, perché l'è ora nella beva sua, ma io, perché le non vi paressino cerimonie troppo stucchevoli, per non vi infastidire non la intignerò più nello inchiostro, pure che la mi serva così tanto che io noti i dì del mese, che sono XVIII di febraio[5].

Vostro IACOMO in casa.

AL MOLTO MAGNIFICO ET ONORANDO M. BENEDETTO VARCHI SUO OSSERVANDISSIMO.

Magnifico M. Benedetto da bene, stasera, che siamo alli XVI di febbraio 1546, Luca Martini m'ha mostro una lettera dove voi dite di quella torraccia ch'andò per tutto Firenze, fatta da quello amico; dove m'ha fatto per filo mettervi a scrivervi l'opinione mia circa alla pittura e la scultura, come mi domandavi per la vostra lettera, alla quale non avevo dato risposto, perché, quando l'ebbi, trovai la maggior parte di questi nostri valenti scultori e pittori tutti sollevati dalle vostre lettere, e massimamente li pittori, che fra loro era qualcuno che, vinto dalle vere ragioni

della scultura, voleva fare come fece Antonio del Giansi a Andrea del Sarto: che avendogli mostrato un suo quadro perché gnene dicesse l'oppenione sua e gli avvertisse se vi erano errori, pregandolo strettamente lo dovesse in ciò compiacere, Andrea, che non era manco cortese che valente, gli mostrò amorevolmente assai cose che non gli satisfacevono, dandognene le ragione; al che non sapendo Antonio rispondere altro, né volendo a patto alcuno aver fatto male, vinto dalla collora mossa da l'ignoranza sua, disse: « Andrea, io sono uomo per mostrarvi con l'armi in mano che questo è un bel quadro ». Alle quali parole rispose Andrea che era ito quivi per dirli li errori del quadro, come da lui ne era stato pregato, e che del menar le mani un'altra volta lo rivederebbe[1].

Ma, tornando a proposito per non pagare cinque soldi, dico, con tutto che io non sia tale da dare giudizio sopra una sì fatta quistione come è questa della scultura e pittura, dirò in poche parole l'oppinione mia, come me ne richiedete, non potendo mancare alle domande vostre, volendo più tosto esser tenuto da tutti in questo arrogante e presuntuoso, che da voi sconoscente o infingardo. E se sarò breve, lo fo perché la opinione mia resolutamente è questa, e basteravvi ella senza altra ragione, perché, essendo tanta chiara et avendone voi avuto da altri le cose in pro et in contro, tutto sarebbe superfluo. Non ragionerò ancora della eternità[2], della fatica[3] e della dificultà[4], ma solo della nobiltà, la quale giudico che la scultura tenga il primo grado, rappresentando la cosa propria, et essere quello che l'è e non quello che la pare[5], come fa la pittura. Guardate per tutti i versi la scultura, sempre participerete più cose del vero e toccandola le sentirete[6], dove nella pittura non è così, se bene ancora lei dà piacere grandissimo nel vederla. E che egli sia il vero se lo conosce ognuno e voi bene quanto ogni altro, che avete veduto Roma, dove sono tante pitture eccellenti, e la volta de' Ghigi[7] e le camere del papa[8] e la cappella di Michelagnolo[9], e dove sono tante e sì fatte sculture, come si veggono nel cortile del cardinale della Valle, nel giardino del cardinale Cesis[10], in Belvedere e nell'opere di Michelagnolo, delle quali qui ancora sono quelle divine che voi vi sapete, e di Donato e d'altri uomini valorosi; che se bene quelle pitture vi danno contento e piacere, non manco lo fanno le sculture, oltra che vi rappresentano il vero della natura, dove ha l'ar-

tefice la sua fine, la quale dà più nobiltà all'arte, appressandosi più e più felicemente conseguendo l'intenzione sua, la quale è d'imitare in tutto quello che può la natura, la quale m'ha fatto così come voi vedete, che v'ho scritto questa lettera in fretta et in furia, e mezzo per filo, mediante la vostra lettera mandata a Luca Martini, dove dite che non mi volete più chiamare maestro, e però mi chiamerò io da me da me.

Maestro Tasso, a' comandi vostri.

Al molto dotto M. Benedetto Varchi mio onorando.

Al molto mio onorando M. Benedetto salute. Essendo V. S. tanta bene struita in ogni scienza, benissimo da voi potevi senza il mio parere dichiarare la verità, non solo di quello che mi domandate, ma di molto maggiore dubio, se dubio è in tal caso, et avenga che dubio ci sia benissimo, quello aresti risoluto e terminato. Ma usando quella tanta benignità a richiedermi, non posso fare che in parte a sì nobile ispirito, a sì onorata adimanda io non risponda quello che in me ne sento; ma certissimamente che non è piccol peso alle mie sì debile spalle, tal che meglio saria il tacer che poco dirne, e per sodisfare in parte.

Primieramente[1] sapete la pittura essere arte nobile e dagli antichi assai aprezzata, rispetto alle molte difficultà che in quella si comprendano per quegli che in quella s'affaticano[2]; e sapete che ogni cosa ha in sé due contrari, che, avendo la pittura certe difficultà, ancor tiene in sé qualche dilettazione[3], le quali porgano assai piacere a uno pittore, ché, avendo lui nella idea sua una invenzione, e con pochi danari e con non molto tempo[4] si può sfogare il suo pensiero senza richiederne troppo o nulla persona. Questa propietà d'arte porge al pittore un gran conforto; e appresso ancora tiene non poco contento il pittore, e questo si è delli colori, i quali sì maneggiano che, ordinando quegli il pittore e maneggiandogli, ne piglia piacere perché danno diletto alla vista, e così ancora quegli che non intendano molto ne pigliano diletto. Ancora tiene il pittore un altro piacere, quale è grandissimo, e questo si è che, quando una opera non sadisfa né alla

prima né alla seconda, tante volte quanto quello vuole la fa rinascere in sul suo quadro o muro[1]. Questo è quello che ha confortato assaissimi pittori; con questa speranza, non che una volta, ma molte hanno fatto e rifatto le loro opere infino che a loro sono sadisfatti; e così vivano opere onorate che laldevole, solo causate da questa benigna propietà e benignità di natura di essa arte, del potere disfare e in brieve potere rifare. Che ancora hanno un altro diletto, quale non è piccolo, che, faccendo le loro pitture, sempre hanno da attendere a una sola veduta[2], essempligrazia quello pittore che fa il suo ignudo li verrà bene fare in faccia, e così non ha mai a pensare alle parte, né da lato né di dirieto, e questa propietà d'arte dà grandissimo contento e facilità alla pittura, ché come ogni uomo ben può sapere che rarissime volte accade che una attitudine di uno ignudo faccia bene per ogni vista; e per ciò lo pittore fa la sua attitudine, che di quella elegge sempre il meglio, cioè la più graziata vista, tal che tutte queste cose danno grandissimo piacere al pittore e gli tolgano molte fatiche. Senzaché l'arte pulitamente si può essercitare e, dato che uno maestro sia mal complessionato, per non essere fatica corporale può esercitarla con suo agio[3].

Egli è ben vero come di sopra dissi, tutte le cose hanno il suo dolce et il suo amaro. Apresso a questi tali piaceri e facilità ci sono le difficultà, che non sono piccole, le quale portano non poca difficultà e dispiaceri: e questo si è il maneggiare delli colori, e aver quegli a mistigare insieme, e con quegli acozzare l'ombre e i lumi, quali sono quegli che hanno a fare parere quello che non è. Talché in sulla tavola, che è piana e ben pulita, per mezzo di quella mistigazione de' colori co l'ombre e 'lumi quella tavola perde in vista la sua propietà, cioè che, essendo piana, apparisce non piana e con varie forme, secondo che allo pittore è venuto bene drento formarvi, in modo che l'arte sforza la natura[4]. E questa è la massima generale e la strema loro fatica, et in questo consiste il tutto, e per questo ogni pittore s'afatica, che certamente non è piccola difficultà e merita gran comendazione e fama: non dico li ottimi pittori, ma ancora li mediocri, e perciò questi da me assai sono comendati e laldati e onorati. Ma non sono più li tempi de' Mecenati, che le opere della pittura e scultura erano pagate con tanto peso di talenti d'oro, e nasce che gli uomini pensano la loro fama averla per altre vie, le quali tendano più al vizio che alla virtù.

Avendo parlato, M. Benedetto, della pittura, e volendo in parte ragionare di quello che mostra la vostra il suo disiderio, m'è uopo il trattare adesso dell'arte degli statuarii, che così dagli antichi chiamati erano quegli che oggi il vulgo chiamano scultori. Certamente arte nobilissima, arte dico, rispetto che l'è faticosissima di corpo, ma scienza più presto dir si potria, considerando alle cose dell'anima e quanto sempre bisogna avere lo spirito levato e desto. E vi dico, M. Benedetto, che, dapoi la vostra umanissima riscevetti, soventemente ho pensato quale piacevolezza ha in sé questa arte della scultura, e revolgendomi nel pensiero in una parte e in un'altra per racontare di quella qualche benignità, come nella pittura si truova, io in questa nulla ne ritruovo. Talché bisogna racontare tutte fatiche, tutte dificultà, tutte rigidità, tutte scabrosità, tutti dispiaceri, tutti sospetti, tutte gelosie e malinconie, che quella porge quasi per infino alla fine, talché dal suo principio e mezzo e quasi insino al fine poco dolce o contento o diletto ci truovo, salvo che nella sua fine apparisce un certo contento e lungo riposo di tante estreme fatiche. E per narrarvi parte di esse, avete primieremente a sapere che qualunque statuario gli bisogna avere, non come allo pittore, bonissimo disegno[1], ma più, se più possibile fussi, rispetto alla diversità delle statue che lui fa; ché, come dissi, lo ignudo che farà lo pittore, volendo lo scultore fare il medesimo, gniene conviene fare molti in un solo, rispetto alle molte viste[2], ché a ogni volta d'occhio la statua tonda diventa un'altra, in modo che lo pittore ⟨d'⟩ una sola vista fa una sola figura, e lo scultore in una sola figura ne fa molte rispetto alle molte viste, come sopra narrai; e tornando, dico che allo scultore gli saria necessario avere più disegno, lo quale, per essere il fondamento d'ogni arte, non solo di queste, ne seguita che la scultura in questo è più dificile.

Ma lasciando questo stare, volendomi fare dal suo principio, dico che la prima sua difficultà che ha lo scultore si è il provedere la materia[3], cioè il marmo e gli strumenti per lavorar quello, perché, parlando della scultura, bisogna parlare del marmo e non bronzo o altre materie, che sono tutte inferiore al marmo, e perciò dico che bisogna provedere il marmo, quale costa assai danari, e non può ciò conseguire senza l'aiuto o di una republica o di un principe; e se per sua disgrazia lo scultore non ha favore o da l'una o da l'altro, che si vede avenire spesso che qualche uno

per sospetto di sé stesso o per invidia non lodi e comendi quello scultore, quel principe o republica, chè non può vedere il vero d'ogni cosa né fare sperienza d'ognuno, creda a quello invido e maligno; che ce n'è pure assai che fanno professione d'intendere e lodano e biasimano, come se proprio de l'arte fussino, e per avere veduto quatro medagliucce e imparato qualche vocabolo de l'arte fanno tanto con varie adulazione, perché non sono stati corteggiati e non hanno avute le sberettate, e per non essere cacciati di quei luoghi che par loro avere appresso a quel principe, che mai restano di biasimare altri e lodare loro[1]. O vero accade spesso che saranno alcuni che hanno convenienza e similitudine di povertà d'ingegno e ambondanza d'invidia e malignità, che per quella convenienza diventano amici, la quale amicizia non partorisce se non male ed è falsa amicizia, perché è fondata in sul vizio e non in su la virtù. E che fanno questi tali? fanno sette insieme e lodano sempre loro e biasimano sempre altri, e tutto questo nasce da debolezza ch'è in loro; ché se si sentissino sofficienti da per loro, attenderebbano a fare quello che sapessino e non cercherebbano che altri gli puntellassi, e generosamente e veramente e virtuosamente loderebbano il bene e ogni virtuosa opera; e odirebbano ogni vizio, e vorrebbano essere uomini da per loro, pur faccendo piacere a ogni uomo, e così faccendo si mostrerebbano uomini virtuosi.

E' vi parà, M. Benedetto, che io sia uscito di materia, ma non si può fare che col ragionare alcuna volta l'uomo non trascorra in cose che a proposito sono per mostrarvi questa scultura a quante cose è sottoposta. E ritornando dico che, se quella republica o principe non dà facultà allo scrittore da fare de l'opere da per sé, lui proprio non può, rispetto alle difficultà dette, alle quale non è sottoposto un pittore; talché, se lo scultore non ha queste comodità, el bisogna ch' el bestemmi l'arte e la natura che gli ha fatto tanta fatica durare, o che lui faccia quello che già fece uno nostro passato, che lungo saria a raccontare e troppo mi dipartirei dal suggetto. O felicissimi poeti e filosofi, che senza lo aiuto d'altri li vostri altissimi concetti esprimere potete! E se pure aviene che il marmo sia concesso, per essere materia ponderosa bisogna avere assai uomini e instrumenti per maneggiare quello[2], e dipoi bisogna avere una constanzia, una perseveranza e pazienzia di più anni, secondo l'opera, e continuare in quel pensiero insino

alla fine, alla quale è molto laboriosa arivarvi; e lo pittore in uno anno di tempo esce d'ogni opera, e la scultura bisogna molto più tempo senza comperazione, tale che questa è cosa incomprensibile, che se quegli che non operano sapessino le dificultà che è a condurre una statua, starebbono stupefatti. E dipoi che tutto ha ordinato, e gli sia concesso il marmo allo scultore, e comincia a lavorare, la estrema fatica corporale non si può narrare, oltre a che l'uomo gli bisogna stare in terra rovescio, ginocchioni, in vari modi, pur tenendo sempre un pesante mazzuolo in mano e lo scarpello, la qual cosa a ogni ben compressionato uomo spesso incresce, ché spesso l'uomo è pieno di fastidio e di polvere, che altrui si vergogna di sé stesso.

Questi tali diletti e piaceri dà la scultura, parlando delle cose corporale, e, venendo alle cose mentale, la continua gelosia che regna nello scultore che la materia non gli manchi o per difetto suo o per difetto di essa materia, come spesso avviene[1]; e, mancando o per l'uno conto o per l'altro, lo scultore non può più finire la sua statua, se già qualcuno, come temerario, non lascia la statua con quello evidente difetto, o vero vi rapicca un pezzo, come voi avete visto che, dove è peccato per troppo aver levato del marmo, che vi apparisce difetto grandissimo, e si vede espresso per le publiche statue che modernamente son fatte, che si vede che di una un pezzo di memoria gli manca, e 'l paragone a lato a essa si vede, come debbano essere le ritondità de' capi delle statue: e tutto avviene per avere prima troppo levato del marmo, e non potendo ricorreggere bisognò fare con manco un quarto di braccio di capo; e talvolta, pensando fare meglio, con rapiccare de' pezzi al marmo hanno vituperato loro e tolto a l'arte la sua propietà[2]. Or dico che al buono scultore è sempre in lui una continua gelosia che la materia non manchi; e al pittore questo non avviene, per⟨ché⟩, scancellando il difetto e rifatto, nullo s'avede che difetto vi si', ma lo scultore, quando rapicca il marmo, volendosi scusare con rapiccare il marmo o il pezzo, a tutto il mondo s'accusa per istolto e inetto maestro. Or guardate che difficile e laboriosa propietà tiene in sé questa professione! Senzaché doppo questa ne seguita appresso la durezza della materia, donde ne nasce quella lunghezza del tempo che bisogna a condurre un'opera, perché sapete che tutte le cose hanno bisogno del loro principio, e poi il mezzo, che da questo ne seguita la

fine, che avanti che a essa fine s'arivi vi bisogna quella fermezza d'animo, quella assiduosità, quella pazienzia, tanto che a fine s'arivi, non altrimenti che fa la natura a poco a poco, che nulla produce di fatto e tutto fa con tempo e principio e mezzo e fine; che ben quello statuario, anzi propio filosofo, ad Alessandro Magno rispose, quando lo domandò che cosa era la scultura, ed egli a lui che altro non era che una seconda natura, e, affermando questa sentenzia, in pietra si sculpirno tal parole e ⟨in⟩ publico rimasano. E alli nostri tempi, o quanti di questi statuarii si troverebbano, che una minima parte di filosofia in loro regnassi? Anzi inumani, superbi, avari, invidiosi, maldicenti, tal che non virtuosi dir si possono, ma istesso pessimo vizio, e tutto nasce da un poco di rinalzamento di fortuna che a ognuno dimostrano la loro povera natura, povera dico di giudizio e di consiglio e d'animo nobile.

Or ritornando alla scultura, dico che l'ha in sé un'altra difficultà, che se pure avviene che uno maestro per sua inavertenza troppo lieva della sua materia e ch' el voglia in qualche modo rimediare, egli più lieva della materia e quella sempre diminuisce, o racconci o guasti, talché questa è una difficilissima cosa, non che altro, a imaginarla, la quale non cade nelle mente di molti, salvo che in quegli che operano ne l'arte. Or questi esempi vi faranno certo che estreme difficultà è in questa profondissima arte, che ne seguita che dove si lieva non si può porre. Or lascerò a voi giudicare, colle difficultà intese e de l'una e de l'altra professione, qual sia più nobile e virtuosa. Egli è ben vero che con tutte queste molte fatiche la scultura porge e promette uno conforto al maestro di una eterna fama e con essa immortale lo rende ai futuri secoli, perché, se nulla al mondo è perpetuo, sono le sculture[1], perché di tutte le altre opere la materia si trasmuta in altra forma, solo la scultura questo male agevole comporta e di quella né ghiaccio né foco non l'offende, solo il lunghissimo tempo distruggitore di tutte le cose quella con gran fatica risolve; di modo che, essendoci tante difficultà a condurre tale opere e tante fatiche d'animo e di corpo, e se si sente poi la dolcezza di quella eternitá, in pace comportare si deve molte fatiche, talché mi pare che a proposito ci sia la sentenzia del nostro divin Dante, dove dice:

Che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
Più senta il bene, e così la doglienza[2].

Ché certamente ella rende di tante fatiche giusto guidardone a mantenere vivo altrui in secoli de' secoli; tanto che ogni pena, ogni fatica, ogni disagio, ogni dispiacere e difficultà e passione quella speranza che nel principio ci promette, cioè della immortalità, in pace fa comportare ogni cosa. Tanto che, concrudendo, dico la pittura ha la difficultà de l'ombre e lumi[1], e la scultura ha la difficultà del lavorare la materia; la pittura ha la difficultà delli scorci[2] e la scultura ha la difficultà che dove lo pittore fa una figura, cioè una sola vista, lo scultore ne ha da fare molte, per le ragione che sopra dette sono; e la pittura ha in sé la tavola che è piana e vi ha a far parere su varie cose[3], e lo scultore non può, dove lieva, mai fare che non apparisca, né cancellare tale difetto, né quel più opera vale nulla; la pittura il tempo brieve[4], il foco, l'acqua, il ghiaccio la ruina e consuma e risolve, la scultura con gran fatica solo il tempo la spegne: di modo ch' el mi pare che concruder si possa la scultura aver in sé più difficultà in ogni cosa di gran lunga, e per conseguenzia essere molta più nobile, che per la eternità si fa cosa divina, cioè immortale, che se altra nobiltà non avessi che questa sola parte, ella eccede sopra ogni altra arte senza comperazione; e questo sia quel che scanni ogni persona, e per non multiplicare nel dire lascerò molti essempi che dir si potrieno. Io non vi voglio ragionare de' modi del fare il marmo fuora delle statue tonde, la difficultà del fare i bassi rilievi, e poi quelli che sono di mezzo rilievo, e dipoi uno altro modo che è più che mezzo rilievo, che ne vien poi la statua tonda; queste cose lascerò indistinte, perché in altro luogo n'ho io scritto che un dì vi farò vedere, ché proposito mi viene in ciò molto dilatarmi; dove io arò bisogno se degnar vi vorreti di udirmi a lungo. E tornando alla prima materia, solo uno essempio addurre vi voglio alla memoria, che io so che dovete sapere quante donne sono per la Fiandra e per la Francia e ancora in Italia, le quali dipingano in modo che in Italia i loro quadri di pittura sono tenuti in buon pregio; ma in loco nissuno per tempo alcuno si truovò mai che donna alcuna lavorassi di marmo[5]. Questo non già io il dico in dispregio de l'arte, ma per dirvi della facilità e termine che ha in sé la pittura, la quale ha terminata fine. La scultura dir si può infinita, per le ragione sopra narrate.

Ma crediatemi, M. Benedetto, che non un solo foglio è bastevole a raccontare della scultura la sua propietà e difficultà e no-

biltà, ma uno quaderno intero poco saria; e perciò non vi sia maraviglia se io vi sono stato troppo prolisso, che voi, come vero possessore d'ogni virtú e verità, da me accetterete come amatore di virtù e verità, e, come disse quel filosofo a Ottaviano Agusto, quando prese Alessandria, a' virtuosi piace chi è di virtù amatore, talché Agusto, rivolto alle parole, volse sapere chi parlato aveva, e conosciuto quello, appresso di lui il volse. Così voi, M. Benedetto, so che non mancherete, a quegli tempi che a uopo vi parà, voi come vero figliuolo d'ogni virtù, me come amatore di esse tenere nel vostro secreto del cuore, che son certo farete. Appresso ad ogni persona di me come vostro caro so che parlerete, che così par voglia la vera filosofia che in voi regna, e la vostra liberalissima lettera mi promette, che altrimenti far mi pare non possiate. Non di meno con voi sempre mi obrigo tenerne e da voi piglierò licenzia di fermar la voglia e la penna, e come prudentissimo e intendentissimo me iscusare doverete del difetto di lingua e della ortografia e del mal continuato suggetto, e degli altri difetti che troverete in questo mio rozzo scritto, pregandovi che mi afaticate in quelle cose dove io vaglio qualche poco, ché grato mi fia per voi ogni fatica. Io avevo pensato con pochissimi versi dirvi quello che mi sovenne in mente in principio, ma poi la mente, che è mossa non so da chi, m'ha fatto trascorrere tanto, ch'el m'è venuto più d'uno foglio scritto. Non già che di questo io mi penta: confidandomi in vostra umanità vi ho dato sì lungo fastidio. Pregovi che questo mio malo scritto appresso a voi il vogliate tenere, a causa che altri piacere di ciò a pigliare non se ne abbia, ché per molte ragioni io non arei forse con nissuno altro tanto largamente scritto. Pregovi che mi amiate di cuore come io voi amo.

Bene valete.

Vostro Francesco Santo Gallo.

Al molto eccellentissimo M. Benedetto Varchi
suo osservandissimo.

Quanto contento io abbi avuto, M. Benedetto mio, aver ricevuto la vostra lettera e visto quanto vi duole quello che duole a chi ama li uomini buoni e santi come voi! Ma Dio sa e vede

el tutto, e di tutto ci abiamo a contentare. So anche quanto vi siate rallegrato del nostro divino Michelagnolo[1], che ne siate raguagliato dal nostro Luca Martini; e io insieme con esso voi mi rallegro, e spero Idio certo certo lui abbi a tornare, ch'a Dio piacci.

Io disiderei assai potervi risolvere quello disiderate da me, e mi doglio essere non atto al vostro disiderio, ma non mancherò per vostro amore dire brevemente quello mi pare voi cercate, perché non veggo voi cercate altro che di trovare el vero di questa cosa, perché m'immagino che le difficultà le conoscete de l'una e de l'altra. E per questo io non ne voglio parlare, ma solo questo mi pare a me, che la scultura sia, nel concetto de l'operatore, dimostrare manualmente quello ch'è el vero, e none ingannare la natura[2]; e che l'abbi a conoscere ogni spezie d'uomini, cioè in questo modo: se fussi uno cieco e non avessi mai visto che toccato sé con giudizio suo, e lì trovassi una figura di marmo o di legno o di terra, che confessassi l'è una figura d'uomo, di donna ⟨di⟩ donna, di bambino di bambino; e a l'incontro, fussi la pittura, e cercando non vi truova nulla, essendovi, pure la confessò bugia, perché è cosa falsa mostrare quello che non fa el vero, perché la natura non inganna l'uomini: s'è uno zoppo, la lo mostra, se è bello, bello ve lo mostra, tale che a me mi pare la scultura sia la cosa propio, e la pittura sia la bugia[3]. E volendo avere a contrafare la Bugia, contrafarei, in quanto a me, un pittore. E di questo ho ditto quello mi pare circa a la scultura. Mi pare e tengo certo che, pigliando el primo scultore che operassi bene e 'l primo pittore che dipignessi bene, e di quale forma facessi o linie o teste disegnate, troverete sempre nello scultore più sustanzia, che nasce ch'opera più il vero. E ancora per un altro verso fate la comperazione: pigliate el più goffo scultore e 'l simile pittore, e fate fare le medesime cose dette disopra: sempre vi conoscerete la medesima sustanzia. A tale che, se io vi volessi scrivere la difficultà della scultura e suoi principi, e mostrarvi molte cerimonie, come fa chi la vuole o ciurmare o abellilla, perché in sé si fa conoscere così la nobiltà, come l'essere perpetua[4]; e se bene io mi ricordo in Roma avere visto finto la Scultura e la Pittura, fatta in questo modo: la Scultura d'oro e la Pittura d'argento, e in su la mano destra la Scultura e in su la sinistra la Pittura[5]; per che io potrei scriver assai, ma sareb-

bono in ultimo da questo dire in fora, tornerebbano in equale forma l'una e l'altra. E per questo fo fine e mi vi raccomando; e state sano. Fatta a dì XV di febraio 1546, a Castello.

Vostro TRIBOLO.

VIRTUOSISSIMO E GENTILISSIMO,
MAGNIFICO M. BENEDETTO VARCHI
MOLTO MIO ONORANDO.

Molto meglio saprei dir le ragione di tanta valorosa arte a bocca che a scriverle, sì per essere io male dittatore e peggio scrittore. E pur quale io sono, eccomi. Dico che l'arte della scultura infra tutte l'arte che s'interviene disegno è maggiore sette volte[1], perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di egual bontà. Il perché aviene che molte volte lo scultore manco amorevole a tale arte si contenta d'una bella veduta, insino in dua; e per non durare fatica di limare di quella bella parte, e porla in su quelle sei non tanto belle, gli vien fatto molto scordata la sua statua; e per ognuno dieci gli è biasimato la sua figura, girandola intorno, di quello che alla prima veduta la s'era dimostra. Dove qui s'è mostro la eccellenzia di Michelagnolo, per avere osservato quanto tale arte merita; e, per mostrar maggiormente la grandezza di tale arte, oggi si vede Michelagnolo essere il maggior pittore che mai ci sia stato notizia, né infra gli antichi né infra i moderni, solo perché tutto quello che fa di pittura lo cava dagli studiatissimi modegli fatti di scultura[2]; né so cognoscere chi più s'apressi oggi a tale verità d'arte, che il virtuoso Bronzino[3]. Veggio gli altri immergersi infra fioralisi e dividerli con molte composizione di vari colori, qual sono uno ingannacontadini[4].

Dico, per tornare a tal grande arte della scultura, che si vede per isperienza: se voi volete fare solo una colonna, o sì veramente un vaso, qual sono cose molto simplice faccendole disegnate in carta con tutta quella misura e grazia che in disegno si può mostrare; e poi, volendo da quel disegno colle medesime misura fare o la colonna o il vaso di scultura, diviene opera non a gran pezzo graziata, come mostrava il disegno, anzi par falso e sciocco. Ma faccendo il detto vaso o colonna di rilievo, e da

quello, o con misura o senza, metterlo in disegno, diviene sopra modo graziatissimo. E per mostrarne uno grande essempio allegherò il gran Michelagnolo (non avendo mai avuto in tale arti maggiore maestro), che volendo mostrare ai sua squadratori, con iscarpellini, certe finestre, si messe a farle di terra piccole, innanzi che venissi ad altre misure col disegno[1]. Non dico o di colonne e d'archi e d'altre molte belle opere, che di suo si vede, qual son tutte fatte prima in questo modo; gli altri che hanno fatto e fanno professione di architetto tirano le opere loro da un piccol disegno fatto in carta, e di quello fanno il modello, e però sono manco sufficienti di questo Angiolo. Ancora dico che questa maravigliosa arte dello statuare non si può fare, se lo statuario non ha buona cognizione di tutte le nobilissime arte[2]; perché, volendo figurare un milito, con quelle qualità e bravure che se gli appartiene, convien che il detto maestro sia bravissimo, con buona cognizione dell'arme; e volendo figurare uno oratore, convien che sia eloquentissimo e abbia cognizione della buona scienza delle lettere; volendo figurare un musico, conviene che il detto abbia musica diversa, perché sappia alla sua statua ben collocare in mano uno sonoro instrumento, che gli sia di necessità l'esser poeta. Di questo penso che il valente Bronzino ve n'arà scritto a pieno. Ci saria molte et infinite cose da dire sopra tale grande arte della scultura, ma assai basta a un tanto gran virtuoso qual voi siate l'avergnele attenuto una piccola parte, per quanto può il mio basso ingegno. Vi ricordo e dico, come disopra, che la scultura è madre di tutte l'arte dove si interviene disegno[3], e quello che sarà valente scultore e di buona maniera, gli sarà facilissimo l'esser buon prospettivo e architetto e maggior pittor, che quegli che bene non posseggono la scultura. La pittura non è altro che o arbero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra[4].

Subito che io ebbi la vostra lettera, con quel puro ardore che io vi amo corsi a scrivere questi parecchi scorretti versi, e così in furia fo fine e mi vi raccomando. Farò le raccomandazione vostre. State sano e vogliatemi bene. Di Fiorenze il dì 28 di gennaio 1546.

Sempre paratissimo alli comandi vostri.

BENVENUTO CELLINI.

Al molto magnifico et onorando M. Benedetto Varchi
suo osservandissimo.

Messer Benedetto. Perché e' paia pur che io abbia ricevuto, come ho, il vostro libretto, risponderò qualche cosa a quel che e' mi domanda, benché ignorantemente. Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo piú tenuto cattivo quanto più va verso la pittura; e però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, e che da l'una a l'altra fussi quella differenza che è dal sole alla luna. Ora, poi che io ho letto nel vostro libretto dove dite che, parlando filosoficamente[1], quelle cose che hanno un medesimo fine sono una medesima cosa, io mi son mutato d'oppennione e dico che, se maggiore giudizio[2] e dificultà, impedimento e fatica[3] non fa maggiore nobiltà, che la pittura e scultura è una medesima cosa, e perché la fussi tenuta così, non doverebbe ogni pittore far manco di scultura che di pittura, e 'l simile lo scultore di pittura che di scultura. Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pittura[4]. Basta che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perché vi va più tempo che a far le figure. Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli ha scritte, l'arebbe meglio scritte la mia fante. Infinite cose, e non più dette, ci sare' da dire di simile scienze, ma, come ho detto, vorrebbon troppo tempo et io n'ho poco, perché non solo son vecchio, ma quasi nel numero de' morti. Però priego m'abbiate per iscusato, et a voi mi raccomando e vi ringrazio quanto so e posso del troppo onor che mi fate, e non conveniente a me.

Vostro Michelagnolo Buonarroti in Roma.

BENEDETTO VARCHI

LIBRO DELLA BELTÀ E GRAZIA

Benedetto Varchi al molto reverendo et illustrissimo Mons. Leone Orsino vescovo di Fregius[1].

Vostra Signoria mi dimanda di dua dubi: primieramente, se la grazia può stare senza la bellezza; secondariamente, qual più di queste due sia da disiderar, o la bellezza o la grazia. Il primo dubio è malagevolissimo, et io non osarei parlare così allo improvisto, se non mi ricordassi d'averne favellato altre volte ne' Problemi d'amor[2] e sopra la traduzione di quel nobilissimo epigramma di Catullo che comincia:

Quintia formosa est multis, mihi candida, longa,
recta est...

e quello che seguita; il quale tradusse ancora et allegò a questo proposito medesimo il dottissimo Pico conte della Mirandola nel terzo libro del suo Comento sopra la sesta stanza[3]. Dico adunque, più per desiderio ch'io ho di piacere a V. S. che con credenza di sodisfarle, che lo scioglimento di questo dubio consiste nel saper che cosa sia bellezza e che cosa sia grazia; e questo non si può sapere con miglior modo e più sicuro e certo mezzo, che mediante la deffinizione loro. Onde, presupponendo che V. S. intenda della bellezza naturale corporale[4] (dico naturale rispetto alla divina e rispetto alla bellezza che si vede ne' corpi artificiali), la bellezza non è altro che una certa grazia[5], la quale diletta l'animo di chiunche la vede e conosce, e dilettando lo muove a desiderare di goderla con unione, cioè (a dirlo in una parola) lo muove ad amarla[6]. La grazia è una certa qualità, la quale appare e risprende nelle cose graziose o vero graziate.

Di queste diffinizioni si cava che, dovunche è bellezza, quivi necessariamente è ancora grazia, ma non già, per l'oposito, dovunche è grazia e quivi è ancora bellezza necessariamente, sì come, dovunche è uomo, quivi è ancora di necessità animale, ma non già all'incontro. E così pare a me che sia sciolto e dichiarato il primo dubio: perch' io direi che la grazia può esser e star senza la bellezza, favellando di quella che si chiama così volgarmente nel modo che si dichiararà di sotto, se bene la bellezza, intendendo ora della vera[1], non può star né esser senza la grazia. E della soluzione di questo primo dubio si vede manifestamente la soluzione del secondo: perché, chi non vorrebbe più tosto la bellezza, nella quale necessariamente si ritruova ancora la grazia, che la grazia sola di per sé? Dico bene, se fussi possibile ritrovarsi bellezza senza grazia, che io per me vorrei più tosto esser graziato che bello; e così credo che vorrebbero tutti quelli che tengono la bellezza potere stare senza la grazia. E questi per la maggior parte dicono che la bellezza non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra ⟨tra⟩ loro[2]; e così vogliono che la bellezza consista e risulti nella debita quantità e della convenevole qualità delle parti, aggiuntovi la dolcezza o soavità de' colori. E di questa sentenza par che sia Aristotele, il gran filosofo, e nel terzo della Topica e nella Retorica et ancora nella Etica, dove egli non vuole che una donna possa esser bella, la quale non sia grande[3]; la quale sentenza, intesa così sempricemente, è senza fallo alcuno contra la sperienza e contra il senso; conciossia che, come dice il Pico, si vedono tutto il giorno delle donne, le quali e nella quantità e nella qualità sono benissimo proporzionate, e tuttavia non sono belle, e, se pur cotali s'hanno a chiamar belle, non sono graziate, e la grazia è quella che ci diletta e muove sopra ogni cosa: onde molte volte ci sentiamo rapire per una donna la quale sia graziata, ancora che nella figura e ne' colori potesse esser assai meglio proporzionata, ⟨più⟩ che da una la quale, avendo tutte le condizioni sopradette, manchi al tutto e sia privata di quella qualità che noi grazia et i Latini or venustà chiamano e talora venere[4]. Sen-

zaché, se la bellezza consiste nella proporzione e misura delle parti, come essi vogliono, un medesimo viso non ci parrebbe ora bello et un'altra volta altramente, essendovi la medesima proporzione e colori[1]; per non dir nulla che niuna cosa semplice e spirituale, non avendo corpo né parti, non sarebbe bella, come dicano i platonici[2], e così le scienze, le virtù, i versi, le prose, l'anime, l'intelligenze, e Dio stesso, non si potrebbero chiamar belle, come noi facciamo tutto el giorno.

Ma, per tornar a proposito, un corpo il quale non abbia grazia, ancora che sia grande, ben disposto e ottimamente colorato, non si può, secondo me, chiamare bello veramente. E questo è quello che voleva dir Catullo, a giudizio mio[3], in quel suo epigramma leggiadrissimo allegato da me di sopra, il quale noi traducemmo già e comentammo; il quale comento se avessi ritrovato, come non ho, forse arei, se non meglio, certo più lungamente sodisfatto alla dimanda e desiderio di V. S. La traduzione d'esso, perché mi rimase nella memoria, la vi manderò volentieri tale quale è, ancora che discordi in non so che da quella del Pico, il quale ne lasciò duoi versi senza tradurre, perché non gli facevono pro esso a bisogno; e io, non per contendere con ingegno sì grande, ma per immitare sì buon giudizio et apparare da sì perfetto maestro ancora nelle cose minime, gli tradussi ⟨tutti⟩ di nuovo in questa maniera:

> Quinzia a molti par bella, a me par bianca,
> Grande, dritta, ben fatta e, finalmente,
> Parte per parte in lei nulla non manca.
> Ma 'l tutto non è bello interamente,
> Perch' ella d'ogni grazia affatto manca,
> Né pure un gran di sal la fa piacente.
> Lesbia è bella, ch'è bella tutta, e sola
> Tutte le grazie a tutte l'altre invola.

Vede V. S. come egli confessa che in lei è la qualità e'l color, dicendo ‘bianca’, e la quantità, dicendo ‘grande’, e così tutte l'altre parti a una a una e spicciolate, come noi diciamo; né però vuole ch'ella sia bella, non avendo grazia

che alletti e tiri gli animi. Ma qui si potrebbe dubitar meritamente onde nasce questa qualità e grazia della quale noi ragioniamo[1], la quale senza dubio non risulta, come credono molti, dalla misura e proporzione delle membra convenevolmente colorate. E che e' sia vero questo, oltra le ragioni assegnate, si può vedere manifestamente dalle bellezze che si veggono ne' corpi artificiali[2], perciò che in essi non procedono della materia propiamente e principalmente, ma dell'arte[3]; che se ciò fusse, ne seguirebbe che ogni mediocre maestro, avendo del medesimo marmo, saperebbe contrafare una figura del Tribolo, pigliando le medesime misure e proporzioni[4], anzi, tutte le figure che fussino d'una materia medesima e d'una medesima grandezza a punto, sarebbero belle a un modo. Il che se fusse, V. S. arebbe potuto far fare il suo calamaio e la culla costì, senza mandar infin qua al Tasso[5]. Devemo dunque confessar che quella bellezza che noi diciamo grazia non nasce da' corpi né dalla materia, la quale di sua natura è bruttissima[6], ma nasce dalla forma, che le dà tutte le perfezioni che in lei si trovono[7]; onde la bellezza in questi corpi inferiori, così naturali come artificiali, non è altro che quella grazia e piacenza, per dir così, la quale ha ciascuno di loro della sua propia forma, sostanziale o accidentale che sia, nelle cose naturali ⟨naturale⟩ e nelle cose artificiale artificiata. E perché la propia forma dell'uomo è l'anima, dall'anima viene all'uomo tutta quella bellezza che noi chiamiamo grazia[8], la quale non è altro, secondo Platone[9], che un raggio e sprendor del primo bene e somma bontà, la quale penetra e risprende per tutto il mondo in tutte le parte. Della quale opinione non è lontana quella sentenza divina d'Aristotele nel primo libro del Cielo, la quale tolse et interpetrò divinamente Dante nel principio del Paradiso[10], quando disse:

> La gloria di Colui che tutto muove
> Per l'universo penetra e risprende
> In una parte più e meno altrove[11].

Ma perché i misterii d'amore sono non meno infiniti che divini, onde, quanto più se ne ragiona, tanto più e tanto maggior cose che dir ne restano; noi, per venire una volta a fine e non entrare in nuove dificultà, lasceremo dichiarar onde è che una donna medesima, se bene è graziatissima, non pare a tutti così[1] e non muove e diletta ciascheduno egualmente, anzi a un medesimo spesse volte pare diversamente; e molte, per lo rovescio, se bene non sono così graziate, allettano però e rapiscono molti mirabilmente. Non voglio già lasciare una contradizione e falsità manifesta, la quale appare nella soluzione del primo dubio, e massimamente che, in dichiarando quella, si verrà ancora, se io non m'inganno, a dichiarare il sentimento delle parole d'Aristotele. La contradizione è, che io ho detto che la bellezza non può essere senza la grazia, il che è verissimo, ma che la grazia può bene stare senza bellezza, il che pare falso e impossibile, come vede ciascuno da sé, essendo la bellezza una certa grazia, la quale muove e diletta l'animo di chi l'intende; onde, dovunche è detta grazia, è bellezza ancora, e così per l'oposito. Devemo dunque sapere che la bellezza si piglia in due modi, una secondo Aristotele e gli altri che vogliono ch'ella consista nella proporzione de' membri, e questa si chiama et è bellezza corporale, la quale sola conosce e per conseguente ama il volgo e gli uomini plebei, e, come si conosce, con tutti cinque i sensi si gode; e quelli che principalmente amano questa bellezza sono poco o niente differenti dagli animali bruti. L'altra bellezza consiste nelle virtù e costumi dell'anima, onde nasce la grazia di che ragioniamo; e questa è e si chiama bellezza spiritale[2], la quale è conosciuta e conseguentemente amata dagli uomini ⟨buoni⟩ e specolativi solamente, e però diceva Plotino, il gran platonico, intendendo di questa bellezza, che niuno bello era cattivo[3]; e questa, come non si può comprender se non colla mente, con gli occhi e con gli orecchi[4], così non si può godere se non con il pensiero, col vedere e coll'udire, come testimonia tante volte, in tanti luoghi, tanto leggiadramente il nostro platonico

M. Francesco[1], insieme con tutti gli altri Toscani antichi e moderni[2], e, più che qualunque altro, il dottissimo e reverendissimo monsignor M. Pietro Bembo, come nelle sue dolcissime e leggiadrissime prose, così nei suoi divini sonetti[3]. Onde, quando io dico che la bellezza non si può star senza grazia, intendo della bellezza spiritale e platonica, ma quando dico che la grazia può star senza la bellezza, intendo della bellezza corporale et aristotelica, perché, altramente, tanto è grazia quanto vera bellezza, e non si può trovar l'una senza l'altra mai; e però è meglio senza dubio la grazia così intesa, che la bellezza falsa e corporale[4].

E per meglio dichiarare questa parte, dove consiste tutto el dubio, dico che la grazia, o vero bellezza dell'anima, se bene può star ⟨in⟩ un corpo che non sia così bene proporzionato e, come volgarmente si dice, bello[5], non può però star in uno sproporzionato e sozzo affatto[6], anzi bene spesso si congiugne insieme la grazia dell'animo, che noi chiamiamo veramente bellezza, e la proporzione e misura del corpo, ancor che il Petrarca dicesse, per più inalzare la sua Madonna Laura:

> Duo gran nimiche insieme erono aggiunte,
> Bellezza et Onestà...[7]

con quel che viene. E che altro volle significar il maestro di tutti e' teologi e poeti latini nel quinto libro della sua Eneide, quando, d'Eurialo favellando, disse:

> E la virtù, ch' in un bel corpo suole
> Venir più grata etc.[8]?

E se alcuno mi dimandasse perch' io nella diffinizione della bellezza non ho detto 'grazia' ⟨semplicemente, ma 'una certa grazia'⟩, risponderei: « Per dichiarar meglio di qual grazia intendea », cioè di quella che diletta e muove ad amar[9], conciossia che noi chiamiamo grazia molte altre qualità che dilettano, ma non già muovono ad amare, come quando di-

chiamo: 'Il tale ha grazia nel leggere, e 'l tale nello scriver'. Chi negarà che Ciano profumiere[1], così gobbo, non abbi grazia ⟨e⟩, come noi diciamo volgarmente, garbo in tutte le sue cose? Né però muove, che io creda, se ben diletta e piace.

Ma perché l'ora è tarda e io mi sono disteso nello scrivere, non mi accorgendo, più che io non pensava, mi ⟨serberò⟩ a dichiarare più per agio, onde viene che, procedendo la vera bellezza della forma e dell'anima, tutte le cose che hanno anima non sono o più tosto non si chiamano belle; e similmente qual sia la cagione che molti non conoscono il bello e per conseguente non l'amano, non si potendo amare quello che prima non si conosce. Ecco ch'io ho detto a V. S., in quel modo che ho giudicato più agevole, prima l'openione falsa dei volgari, che la bellezza si possa ritrovar senza la grazia, detta però in guisa che si possa salvare da ogni menzogna e falsità; e poi la sentenza vera degli intendenti, che la bellezza e la grazia sieno una cosa medesima e mai non si possano separare l'una dall'altra, onde chi desidera l'una, desidera ancora l'altra parimente. E queste cose pareva a me ch'Ella volesse sapere principalmente, se ho bene compreso il sentimento della sua littera. E perché io non so se mi sono stato troppo lungo o troppo breve, farò scusa dell'uno e dell'altro, raccomandandomi a Quella et a tutti gli altri insieme con Luca e con M. Carlo[2].

PAOLO PINO

DIALOGO DI PITTURA

All'illustrissimo
signor Francesco Donato prencipe di Vinegia
Paolo Pino.

Qual semplice contadino, che nella nuova stagione con primizie de fiori le sacre imagini agghirlanda, sperando per lo puro voto seminare la gratitudine divina e raccorre la largità delli frutti, ho ardito, illustrissimo Prencipe[1], d'appendere questa mia fatica agli onorati piedi di V. Serenità, eccitato non solo per la riverenza che le porto come Signore, o dall'affezione che le tengo come nato nella felice sua patria[2], ma vie più a sé attraendomi l'integrità e candidezza[3] del suo intelletto, propio sacrario delle virtù. Inchinato a terra con sincero affetto questa mia Pittura le consacro, acciò che, fattole scudo col preclaro nome suo, intrepida s'appresenti nelle mani del comune giudizio. E rendomi certo che V. Serenità Illustrissima non le negarà quella parte dell'inata sua cortesia che le parrà convenirsi, raccogliendola per ostaggio dell'amor che le porto, ancor che menomo tra gli sudditi suoi, et a modo di benigno padre dell'arti liberali abbraccierà le figliuole delle sue figliuole, tra le quali non menoma è la pittura, veramente degna d'aver spazio negli alti pensier suoi, come atta di rallegrare il giudizio di qual si voglia prencipe, tra' quali mertamente per divina grazia ne possiede il primo seggio l'illustriss. V. Serenità, alla cui bona grazia umilmente mi raccomando.

Paolo Pino alli lettori.

Cosa intollerabile mi parve veder una tanta virtù, degna di rasserenare il cielo con la gloria sua, per ignoranza de noi pittori giacer sopita e negletta dal mondo, e tanto maggior displicenza assaggiava la mente mia, quanto più che da qual si sia scrittore di ciascuna facultà l'udi' in diverse essemplarità celebrare, né mai alcuno, antico o moderno, isplicò a pieno che cosa sia pittura[1]. Vero è che Plinio scrisse di lei molte cose degne, alcune delle quali sono inserte nel presente dialogo[2], e Leon Battista Alberto fiorentino, pittore non menomo[3], fece un trattato di pittura in lingua latina, il qual è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario[4]. Et anco Alberto Duro, molto nel disegno eccellente, scrisse in tal materia[5]. Parmi che Pomponio Gaurico ne scrivi alquanto, ma costui s'istende più nella scultura, nella fusoria e nella plastica, materie molto dall'arte nostra differenti[6]. Il perché non mi parendo, con tal prosonzione, farmi degno d'alcun castigo, ragionando di pittura come pittore[7], deliberai tra me stesso di scriverne quanto l'intelletto mio mi comportasse; nientedimeno ho più fiate pervertito di commettermi nell'importanza d'un tanto carico, accorgendomi esser povero d'intelligenza e mancar di quella candidezza di stile che richiederebbe[8]. Laonde il debol mio giudizio non può non sentirne fastidio, che non le scienzie, non gli studii, ma sol la natura[9] m'ha dato quanto in me si concepisse e de ciò che da me si produce. Al fine, sperando più compassione che biasimo, spronato da un non so che d'amore di essa pittura, diedi aggio a quest'umore, del qual conseguirò il da me desiato fine, se quelli candidi ingegni[10] nodriti dalla virtù, leggendo l'opera mia, l'ammetteranno come non molto disconvenevole a lei. E s'avviene che diversamente questo mio trattato sia giudicato e reprobato, mi terrò degno d'oscurarmi con la morte.

DIALOGO DI PITTURA DI MESSER PAOLO PINO

Interlocutori: LAURO e FABIO.

FA. Buona vita, Lauro mio sprucciato e galante![1]

LA. Ben venuto il mio Fabio! Appunto ero con voi col pensiero.

FA. Una qualche novità dell'amico, eh? Scocca pure, ad ogni modo io son armaio dei tuoi segreti.

LA. Noi siamo invitati a un dolcissimo trebbio, dove vi seranno venticinque matrone, tutte leggiadre, tutte graziose e belle. Volete altro ch'esser intratenuto tutto oggi dal spasso e dalla piacevolezza?

FA. Accetto l'invito, e mi serà un favor grande a veder cose allegre, perch'io son, come tu sai, più che malencolico[2]. Eh? che trionfo debbe esser questo? un qualche sposalizio, o pur come banchetto?

LA. Fratello, ecco ecco, queste matrone sono delle convitate: che direte di questa compagnia d'angeli?

FA. Spettacolo veramente divino.

LA. Fabio mio, voi, come forastiero, compiacetivi nella contemplazione delle nostre donne.

FA. A me pare che queste madonne trarrebbon Marte di grembo alla sua amata Venere con tali lascive blandizie. Sono vaghissime e vestono più leggiadramente e con maggior venustà che qual si voglian donne del mondo.

LA. Incorrete nell'openione comune[3]. Non è pontino in loro che se li disconvenghi: tutte graziate, tutte belle.

FA. Voi parlate come veneziano, non già come pittore.

La. Non sono però sì ebrio nell'amor della patria, ch'io m'abbagli in discernere il vero. Ben sapete che, quanto all'umor de noi pittori, la bellezza de tutte queste donne raccolta insieme non sopplirebbe per formar una bella femina a nostra sodidisfazzione, volendo imitar quelle linee, proporzioni, misure et ordini, astratti quasi dal vero, ch'i primi nostri inventori, per immortalarsi, instituirono le cose a modo loro[1], ben che l'invenzioni fossero (se dir si può) divine.

Fa. Lauro mio, voi sommergete la perspicacia del vostro ingegno nell'ignoranzia, imperò che le proporzioni che diceste non forno partorite dai pittori, ma sì ben raccolte e tratte dall'opre naturali, come ordine usato dalla natura nelle opere sue; né può il pittore circonscrivere pur un punto, oltre quello che si vede nella natura. Altra regola non hanno i pittori, ch'imitare le cose vive e propie.

La. Oh, chi può negare? Ma ditemi, per cortesia, che cosa è questa vostra bellezza?

Fa. Voi pure sapete ch'io sono pittore, e non filosofo. Leggete Aristotele e gli altri c'hanno detto de tal cosa; ma, per quanto m'addita il mio intelletto, qual egli si sia, altro non è bellezza, in ciascuna spezie creata, ch'una commensurazione e corrispondenzia de' membri[2] prodotti dalla natura senza alcuno impedimento de mali accidenti[3].

La. Essendo la bellezza opera naturale, perché volete voi che l'arte mi regoli nel sceglierla e giudicarla?

Fa. Anzi, la pittura ammette che l'intelletto vostro senza artificio possi esser capace di perfettamente intendere e giudicare tutte le cose naturali, ancor che gli antichi ispesero dietro a questa cognizione il tempo e loro facultati, riducendola in arte per lo meggio dell'isperienza. Ma gli uomini errano per ignoranza, come voi che, senza esaminar niuna di queste madonne, le giudicaste tutte belle. Tali giudicii sono imperfetti, non dati dall'intelletto libero[4].

La. Oh, noi siam conformi in cotal cosa.

Fa. Veramente tutte le fatture naturali patiscono opposizioni[5]. Il che causa l'impotenzia della materia, nella qual essa

natura imprime l'opere sue. E per non incorrere nell'imperfezzione, imitate Zeusi che, volendo appresso li Crotoniati dipignere una Venere, elesse tra tutte le giovanette della città cinque vergini, la beltà delle quali soppliva all'integrità della sua Venere, raccogliendo da una di quelle gli occhi, dall'altra la bocca e dall'altra il petto, et in tal guisa reduceva a perfezzione l'opera sua[1].

LA. Vi faccio fede che, s'io fossi stato Zeusi, arrei prima usato con la natura, poscia con l'arte.

FA. Voi sete molto sensitivo.

LA. Non son già sì oppresso dalle burle, che mi lassi scappar la memoria della zucca. Ditemi: se ciascun ha naturalmente la cognizione delle cose naturali, meglio dovrebbe intendere la pittura, come imagine del natural.

FA. Non vi posso negar la risposta, come virtuosa e propia a noi. Tal cognizione vi sarebbe, quando le cose dipinte fossero perfette come le naturali, ma perché non possiamo noi far vedere ciascuna figura perfettamente distinta[2], e ciò avviene per le prontezze degli atti, come negli scurci, dove alcune parte fuggono dal vedere, che vengono difficilmente comprese da noi, le quali non possono esser capite da alcuno senza l'arte. E quest'è ch'uno eccellente pittore farà una figura simile al vivo, in atto sì difficile, che non sarà non ch'inteso, ma biasimato da chi non sa insin dove l'arte nostra s'estende. E cusì l'uomo si priva d'onore con quelle fatiche ch'egli spende per acquistarlo.

LA. Voi dite la verità. Sia pur uno maestro dotto nell'arte quanto si può, l'opre sue lo riducono tralla speme delle lodi et il timor del biasimo, et alcune fiate gli ignoranti s'impregnano di tal mala impressione, che, spiacendogli una figura, una mano fatta da un pittore[3], lo pigliano in esoso di maniera che mai più se compiaceno nell'opere sue. Vedete messer Gierolimo bresciano, maestro di Paolo Pino, uomo raro nell'arte nostra et eccellente imitator del tutto, come ha ispesa la vita sua in poche opere e con poco preggio del nome suo. Vero è ch'un tempo fu proviggionato dall'ultimo duca di Melano[4].

FA. Uomini così matrignati dalla sorte, qui vi sarebbe da dire.

LA. Non vi diffundete in tal cosa per divertir il ragionamento cominciato più dilettevole. E certo, se mi ramento il vero, voi diceste ch'il pittore non può distinguer tutte le cose; l'arte è adunque imperfetta?

FA. Anzi, è perfettissima, quant'arte; ma l'arte di necessità è inferiore alla natura, perché la natura dà il rilevo et il motto alle sue figure, il ch'è impossibil a noi. L'arte nostra fa l'effetto che fa lo specchio, il qual riceve in sé quella forma (senza il motto) che se gli oppone dinanzi[1]. E se voi volete venire in tal cognizione, accommodate un uomo vivo nell'atto che più v'aggrada, et istendetegli un velo sottilissimo dinanzi, sì che la forma de colui traspari ispedita[2], poi imitatelo in un quadro: vederete ch'il vivo et il dipinto faranno un medesimo effetto, né si scoprirà cosa nel vivo, che non appaia nel dipinto. Ma avvertite che, volendo vedere questa conformità, vi conviene affirmarvi all'origionte, cioè nel luoco ove voi ritraggesti quel vivo, ch'appostandovi più qua o più là dil vostro punto, il vivo per lo rilevo farebbe diverso effetto da quel dipinto, ma, stando nel termine, ambe le forme saranno simili. E perché la figura dipinta sarà fatta nella superficie d'una tavola piana e liscia, vedendo quel vivo per l'egualità de quel velo, tanto più egli sarà simile alla pittura.

LA. Bella comparazione. Ma, di grazia, chiaritemi meglio: che cosa è quel punto?

FA. Punto è un segno detto et usato da noi pittori per origionte o termine, et è simile a quel punto altrimenti detto centricolo, né il compasso formerà mai un corpo circolare senza quel punto nel meggio. Sì come anco il centro del mondo è la terra, così questo nostro punto, ancor ch'egli possi star fuori della proporzione del meggio, è però un termine e regimine de tutte l'opere nostre: da questo punto nasce la prospettiva, cioè molte linee, tra le quali due fanno al proposito presente, l'una pendiculare, over retta, l'altra obliqua; né altro è linea ch'una circonscrizione indistinta. E notate

che tutte le cose dipinte convengono attender a quel punto, perché, faccia un uomo qual più sforciato atto che sia possibile, egli non può uscire delli termini della sua porzione. Che così sia, il dimostro. S'uno sta in piedi, sforciassi, torgassi quanto più può, sempre quel capo della gola batterà a piombo col capo nella giontura, tra la gamba e il colmo del piede sopra qual egli si sostenta e possa, e variando converrebbe mutar piede, o appostarsi, over cadere. Ma lasciamo tal cosa, molto ben dechiarita da più ottimi intelletti[1], perché non intendo aviluppare in questo nostro ragionamento l'arte della prospettiva, avenga ch'ella sia molto importante a noi come membro della pittura, come ve dirò un altro giorno. Tornando al parlar nostro, dicovi ch'in ciascuna vostra opera vi conviene appostare il vedere, punto over origionte in quella parte che più riesce al lume et alla distanzia dove ha da firmarsi l'opera, e far che tutte le figure della tavola fuggano, scurzano e diminuiscano per una sola linea di quelle già dette, la qual nasca dal punto. Et avvertite di porre tal punto da quel lato dove l'opera si può vedere con porzionita distanzia[2], perché della pittura c'ha distanzia le figure paiono più graziose, gli scurci sono meglio intesi e le tinte s'uniscono più, e tutta l'opera par più diligente. E guardative d'incorrere negli errori che appaiono in molte tavole, dico di mano di gran maestri, dove le figure sono tanto disordinate ch'una tende all'oriente, l'altra all'occidente; voglio dir che per ragione alcune scopren la schiena, che dovrebbon dimostrare il petto. La qual confusione rende l'opera disgraziata a tutti, tutto che molti non sanno assegnare le ragioni di tal fallo[3]. Dovete adonque affirmarvi a un luoco et indi ritrarre il tutto.

LA. Mi riservo a intendervi nell'operare, perché le parole paiono molto difficili[4].

FA. Oh, io presuppongo parlare con chi intende, come buon pittore, perch'io non fo professione d'insegnarvi, ma di racontarvi le cose che mi richiedete.

LA. Se la prospettiva è tanto necessaria, la maggior parte de' nostri pittori ne sono mal guarniti, e perciò debbeno le

loro opere esser piene d'errori. Sin che la memoria è recente, lucidàtini quali siano quelle parti mere naturali, prive de mali accidenti, e come la natura possi da sé produr una bella femina.

FA. Troppo è difficil conoscere la perfezzione de qual si voglia cosa, ma impossibil è poi trovare il vero nel proprio intrinseco di natura, ancor ch'i naturali filosofi, amatori della verità, indagando svelorno molti suoi segreti, e no pur dissero la natura della natura, ma assegnorno le ragioni, l'ordine e le cause. Il che da me non intenderete, né anco fa al preposito nostro[1]. Vi dissegnerò bene con le parole quelle parti più grate e più lodate dagli uomini, le quali tengo indubitamente che siano quelle che mi richiedete.

LA. Purché racontate quanto fa mestieri a noi pittori, nell'altre cose compiacete voi istesso.

FA. Volendo sodisfar a voi nel mio ragionamento, a forcia convengo compiacermi in ciò che v'aggrada.

LA. È vero, ma se vi compiacete de ciò ch'a me piace, voi anco gustate del medesimo piacer ch'io partecipo.

FA. Tant'è. Par a me ch'un corpo feminille, a esser perfettamente bello, non bisogna che la natura sia nel produrlo impedita, e che la materia sia ben disposta di qualità e quantità; che sia generata in buona congionzione delle sette stelle e sotto benigno influsso di queste seconde cause, d'equal complessione in propria porzione; che gli umori superficiali siano temperati di modo che da loro si causi una carne delicata, senza macula, lucida e candida[2]; che l'età non aggiugnia alli trentacinque anni, ma più partecipi dell'acerbo che del maturo, non debilitata dal coito, non pasuta, non arida[3]; che le membra corrispondano insieme; con i capelli lunghi, sottili et aurei[4], le guancie uguali[5], la bocca retta, le labra di puro sangue e picciole, i denti candidi et eguali[6], l'orecchie nel suo termine, il qual è da la punta del naso insin alla coda dell'occhio, e sian basse[7]; la gola rotonda e liscia[8], il petto amplo e morbido, le poppe sode e divise[9], le braccia ispedite[10], le mani delicate con le dita distese, alquanto diminuite negli

estremi con ugnie più lunghe che larghe[1], il corpo poco rilevato e sodo, le coscie affusate e marmoree[2].

LA. Avvertite bene che scendesti dui gradi in un passo, non vi ponendo quel di meggio.

FA. Vi si ricciava l'appetito, eh?[3]

LA. Seguite di grazia.

FA. Se gli convengono le gambe asciute, i piedi piani[4], le dita distinte. Questo parmi esser l'ordine di natura priva d'impedimento[5]. Altro è poi la bontà intrinseca, la qual è connessa nella porzione dechiaritavi, tal che la bellezza fa fede alla bontà[6]. E dice Aristotile ch'un corpo mostruoso è indegno d'una anima retta.

LA. E voi non toccate del riverso.

FA. A voi sta, che l'intendete meglio di me.

LA. Vi passate tacitamente, perché non entri in cognizione dell'arte vostra, eh?

FA. Anzi m'affatico per insegnarvi nell'arte mia quanto ne son capace.

LA. E si sia. Piacciavi almeno de farmi intendere le porzioni delle figure, come le si denno compartire, come le si possino dir proporzionate.

FA. Lo farò, ancor che di rado ci occorre far figure tanto semplici, ritte et inscepide, che si possino integramente misurare, perché ciascun maestro si debbe acuir nella prontezza degli atti moventi e pronti, dove le figure in più parti fuggano, scurzano o diminuiscano, et a quest'altro che l'ingegno nostro non ci può servire[7]. Formò Iddio l'uomo con ammirabil composizione da molti detta armonia, e gli diede una sì proporzionata forma, che da lui furono tratte tutte l'invenzioni, ordini e misure[8]. Gli antichi architetti edificatori trovorono, nell'invenzione, fabricar città, torri, templi, navi et altre machine da guerra; diedero le quantità e proporzione a' colossi, agli archi, alle colonne, alle porte et alle finestre, non da altro traendole che dalla forma dell'uomo. Fu dall'uomo trovata la forma sferica over il tondo perfetto, ché disteso un uomo in terra proporzionato, con le braccia e mani apperte

quanto si può in forma di croce, et istendute le gambe e i piedi, allargandole quanto può, postogli una punta di compasso all'umbelico come centricolo, l'altra punta accostata alla cima del capo, quella arruotando per l'estremità del capo, piedi e mani, formavano un tondo perfetto[1]. Dall'uomo similmente disteso, ma con le gambe unite, si forma un quadro perfetto[2]; medesimamente si fa la forma triangolare.

LA. In vero l'uomo è la più eccellente creatura tra le cose prodotte, e perciò è credibile che l'uomo traessi le cose artificiali da l'uomo, come soggetto più misterioso e più notabile.

FA. Non vi è porzione di quantità determinata che servi a tutte le forme, imperò che tra noi è gran varietà, perché l'uno è più grande dell'altro. Ma perché queste differenzie nascono dagli accidenti, emoli della natura (come vi ho detto parlandovi della bellezza)[3], gli antichi ingeniosi elessero tra gli uomini una di queste quantità per più proporzionata e giusta, e volsero costoro che l'uomo fusse d'altezza di sei piedi, e quest'è l'ordine usato da Vitruvio[4], ma è da credere che Vitruvio intendesse de piedi geometrici, i quali secondo Marco Varrone[5] et Aulo Gellio[6] erano di quattro palmi di mano, imperò che li piedi comuni fallano assai in molte forme proporzionate. Ma qui ci concorre la discrezzione, ch'è intesa da me per buon giudicio. Quanto alla distinzione di membri, vi sono molte difficultà tra coloro che ne parlano; il che a intendere causerebbe nausea e fastidio[7]. Però s'accosteremo a Vitruvio[8], il quale vuole che nel compartire l'uomo s'usi per misura la faccia, ch'è porta del tesauro nostro, cioè quella distanzia ch'è dal mento all'istremità della fronte, dove prencipia la radice de' capegli, benché di quella medesima lunghezza siano le mani, cominciando dalla giontura della rasetta[9] fin al dito medio. Conviene adonque ch'una figura, a esser di giusta porzione, sia in altezza dieci faccie, non eccedendo l'undecima, a questo modo: prima, dalla sommità del capo sino all'istrema punta dil naso vi sia una faccia; dalla punta del naso sino all'osso forculare, over sommità dil petto, vi

è la seconda; e dalla sommità del petto al concavo, over bocca del stomaco, vi è la terzia; da indi all'umbelico si distingue la quarta; poi sino ai membri genitali è la quinta. E qui è la metà della forma; dico dall'osso forculare sino alla pianta de' piedi, no vi ponendo il capo, per ch'il meggio dell'uomo integro è l'umbelico. La coscia, parte della gamba insino alla punta del ginocchio, è distinta in due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi vi sono tratte l'altre tre. A tal modo la figura si fa in dieci faccie, la qual cosa è stata da me col vivo certificata. E per darvi l'ordine integro, le braccia denno esser tre faccie lunghe, cominciando dalla legatura della spalla e continuando fin alla giontura della mano detta rasetta; e sappiate che la distanzia ch'è dal calcagno alla somità o collo del piede è anco medesimamente dal collo de' piedi fin all'istremità delle dita; poscia la grossezza dell'uomo, cingendolo sotto le braccia, è per la metà della lunghezza[1].

LA. Oh, quanto m'è grato tal ragionamento, e non di poca utilità!

FA. La faccia, da noi usata come misura, si divide in tre: un terzo della qual è dalla barba insino sott'il naso, la seconda è dai fori del naso alla equalità delle ciglia, la terza et ultima dalle ciglia sino al fine della fronte[2]. Un'altra sottilità vi dico, che nelle dita della mano vi sono tutte le misure della faccia, una delle quali è dal nodo del meggio sino alla punta del dito indice: vi è quanto dal mento alla fessura della bocca, e quanto è lunga la bocca et anco quanto sono lunghe l'orecchie; poi dall'altra giontura del dito indice più verso l'ugnia, insino all'istremità del dito vi è la lunghezza dell'occhio, e tant'è distante un occhio dall'altro, quant'è lungo un occhio; poi tanto è lontana l'orecchia dal naso, quanto è lungo il dito medio[3]. Così tutte le membra e gionture sono conformi e corrispondenti insieme. E sappiate ch'in un corpo umano, che sia integro, vi sono inclusi sei cento e sessanta sei membri, tra vene, nervi, ugnie e nodi.

LA. E per ciò si dice ch'Iddio e la natura no fa cosa alcuna frustra o vana. Eccovi la grandezza dell'arte nostra,

mirate in qual cosa consiste: nell'integra cognizione della più nobil fattura d'Iddio.

FA. Con tal regole gli antichi scultori faceano figure de dieci pezzi e poi le commettevan insieme, e riuscivano giustissime e proporzionate.

LA. Ancor che tal misure ruginiscano, come parte mal usata da noi, pur mi sono gratissime e care[1].

FA. Buona cosa è il saper assai, ma perfetta è l'aver cognizione del migliore; è anco più lodabile unirsi alle misure che confidarsi nel suo giudicio[2].

LA. Mi soviene che l'altro giorno diceste che tutte l'arti mecanice sono dette fabrili, e non così è detta la nostra.

FA. Perché la pittura no è mecanica, ma arte liberale, unita con le quattro matematice[3], e siate certo che nella terza delle tre prime cause, cioè Iddio, natura et arte, la pittura, come parte, è connumerata et unita e celebrata qual membro nobile dell'arte propia. Quest'è la più alta invenzione che s'opri tra gli uomini[4], e tutte l'arti mecanice sono dette arti per participazione, come membri dependenti dalla pittura, la qual è natura dell'arti mecanice per lo disegno, ch'i fabri artefici non puono formar pur un minestro[5] senza il disegno; e dato che tutte l'arti imitano la natura, questa sopra tutte l'altre co maggior integrità imita tutte le cose naturali e causa quelle prodotte dall'arti mecanice. Questa è quella divina invenzione, il cui soggetto s'inalcia alla distinzione dei doi mondi[6]; che conserva la memoria degli uomini, dimostrando l'effigie loro[7]; ch'aggrandisce la fama a' vertuosi, componendo con altro che con parole gli atti suoi freggiati d'eterna gloria, eccitando li posteri a ragualiarseli di prodezza. Ecco l'arte che nobilita l'oro e le gemme, imprimendo in essi la varietà dell'imagini[8]. Questa è quella poesia[9] che vi fa non solo credere, ma vedere[10] il cielo ornato del sole, della luna e delle stelle, la pioggia e neve, le nebie causate da' venti, l'acqua e la terra; vi fa dilettare nella varietà de primavera, nella vaghezza dell'estate, e ristringervi alla rappresentazione della fredda et umida stagion del verno[11]. Con tal arte si sono in-

gannati gli animali. E chi può negare che sovente gli uomini non si siano ingannati, tenendo al primo sguardo l'imagini dipinte per vive?[1] La pittura distingue gli effetti amorosi, scuopre la falsa adulazione, il fuoco dello sdegno, il vivo della fortezza, lo grave della fatica, il terribile della paura, la propietà di natura, l'intrinseco dell'animo, l'ingeniosità dell'arte e, ch'è più, la vita e la morte[2].

LA. Un poco più n'andavo in estasi. In che modo s'intende che l'arte nostra sia liberale e non meccanica?

FA. Furono alcune più nobil arti, chiamate dagli antichi liberali[3], come propie all'intelletto et agli uomini liberi, e fu la pittura tra quelle celebrata et approbata da tutti e' filosofi[4], come referisce Laerzio Diogene e Demetrio[5]. E che cusì sia, la ragione è ch'uno pittore non può nell'arte nostra produrre effetto alcuno della sua imaginativa, se prima quella, così imaginata, non vien dagli altri sensi intrinseci ridotta al conspetto dell'idea con quella integrità ch'ella s'ha da produrre, tal che l'intelletto l'intende perfettamente in sé stesso, senza meare fuori del suo proprio, ch'è l'intendere. Similmente sono intese l'altre arti liberali, come dialetica, grammatica, retorica, e l'altre onde noi pittori siamo intelligenti nell'arte nostra teoricamente senza l'operare[6].

LA. Che val tal virtù, non la facendo manifesta con l'effetto?

FA. Cotesto operare è pratica, il qual atto non merta esser detto mecanico, imperò che l'intelletto non può con altro meggio che per gli sensi intrinseci isprimere e dar cognizione della cosa ch'egli intende. Il che non è fuori del proprio ufficio intelettivo, perché gli sensi si muoveno retti dall'intelletto. Et avenga ch'alcuni dicano l'operar esser atto mecanico per la diversità de' colori e per la circonscrizzione del pennello, così nel musico alciando la voce, dimenando le mani per diversi istromenti, nondimeno tutti noi siamo liberali in una istessa perfezzione[7]. Ma liberale si può dir la pittura, la qual, come regina dell'arti[8], largisse e dona buona cognizione de tutte le cose create; liberale anco, come quella a chi è concessa libertà di formar ciò che le piace[9].

LA. Io ne son chiarissimo. Mi sapreste voi dire onde viene che la pittura non è in quella prisca venerazione, né vien premiata come anticamente era?[1]

FA. L'arte in sé non mai digraderà dalla prima degnità, come arte liberale e virtù rara, ma noi artefici siamo disuguali a quel onore et utilità convenevole a tal arte per tre cagioni. La prima è che noi vogliamo prima esser maestri che discepoli[2], la seconda per la molta ignoranza de chi fa operare[3], la terzia per l'avarizia de' pittori e de chi compera[4]. Queste sono a mio giudizio le cause potissime ch'i pittori sono in poca considerazione e mal premiati. De quegli ch'attendono a porre i bei colori in opera per trarre i quattrini io non intendo parlarne[5]. Or, ritornando al ragionamento lasciato, creggio ben che la pittura in alcuna età sia sta⟨ta⟩ obliata dal mondo per rivoluzione di queste seconde cause, e perciò Plinio nel principio, dove tratta de pittura, dice che l'arte statuaria eccede la pittura di gloria e fama[6]. Ma la statuaria compareva per la natura del sasso, ch'è incorruttibile[7], e non già per la perfezzion dell'arte; questo perché l'arte nostra era a quel tempo immersa, poscia, istaurata da ottimi intelletti, a' giorni nostri risplende come la fulgente faccia del sole[8]. Vero è che non fruimo quelle prerogative donateci da' Greci, li quali ebbero in tanta venerazione l'arte della pittura, ch'oltre il celebrarla come arte liberale, non pativano per edito publico che niun cattivato in servitù, overo condennato per qual si voglia mesfatto, potesse imparar tal arte, e, se la sapeva, gli era vetata lo isercitarla[9]. Fu anco molto istimata da' Romani, dei quali molti furono nobili pittori, come Manilio Fabio, che dipinse il tempio della Salute, perciò tutti li Fabii furono cognominati Pittori[10]. Fu pittor Pacuvio poeta, nipote d'Ennio poeta; Turpilio, cavalier romano, il qual dipingeva con la mano manca[11]. Furono pittori studiosissimi Nerone Valenziano[12], Alessandro Severo[13], ambi imperatori; Socrate[14], Platone[15] e Pirro[16], filosofi celeberrimi, furono pittori ingenui[17], e per la degnità de tal arte Pedio fece isercitar Pedio suo nipote, il qual era nato mutolo[18]; e Paolo Emilio

con altri nobili romani fecero istruir li suoi figliuoli in tal nobil virtù a loro convenevole[1]. E non tanto dilettò la pittura agli uomini, ma le femine insieme ne fecero profitto, tra le quali Tamarete, la qual dipinse una Diana lungamente conservata in Efeso, un'altra Irene e Calisso, l'altra Zizena, vergine olimpia[2], né di minor ingeniosità fu Marzia, figliuola di Varrone, che dipinse anco ne' fori pubblici, è stata publicata da' scrittori[3].

LA. Mi spiace udir ragguagliar le femine con l'eccellenza dell'uomo in tal virtù, e parmi che l'arte si denigri, e che se tiri la specie feminile fuori del suo propio, perché alle femine non si vi conviene altro che la conocchia e l'arcolaio[4].

FA. Voi dite bene, ma queste tali, celebrate per diverse virtù, furono femine che partecipavano de l'uomo, sì come favoleggiando si dice d'uno ermafrodito[5], le quali appresso di me mertano esser apprezzate come quelle che, vista l'imperfezzion loro, tentano, istraendosi dal suo propio, imitar il più nobile, ch'è l'uomo. In opposito poi veder un uomo effeminato è cosa vituperosa, ma tal integrità nelle femine appaiono di raro, et è detto come miracolo in natura.

LA. Certo è che la pittura impera e supera di virtù tutte l'arti, come guida e calamita di esse, per l'ordine e per la perfezzione del disegno, e per ciò colui che l'accetta e ch'in lei si diletta dovrebbe anco esser commodo delle cose al viver nostro necessarie, e prima aggiarsi bene[6] e poi filosofare, ché la pittura è una specie de natural filosofia, perché l'imita la quantità e qualità, la forma e virtù delle cose naturali[7]. E tenete per certo che l'arte nostra risplenderia più che mai perfetta, e sarebbe a' giorni nostri molto più che dagli antichi istimata e premiata, se li pittori non l'oprasseno per necessità; ma il maggior numero di noi ha due nemiche, povertà et avarizia: l'una non ci lascia perficere, l'altra ci avilisce di modo che non acquistiamo né ricchezze né onore[8].

FA. Cotesto è verissimo, e questa povertà et avarizia causano dallo carico di moglie e figliuoli, tal che, com'un pittor s'ammoglia, egli si dovrebbe privar dell'arte[9]; né trovo

che mai pittor antico si maritasse, eccetto Apelle, il qual, avendo ritratto una favorita d'Alessandro, nomata Campaspe, e lodandogliela per bellissima, sì come acceso di lei, Alessandro glila diede per moglie con molti pesi d'oro, dicendogli: «Tu, che hai perfetta cognizione della sua bellezza, sei anco più di me degno di goderla»[1].

LA. Cosa non poco da lodare in Alessandro, vincendo, a mal grado del senso, sé medesmo, et anco onorato premio d'Apelle, donandogli quella femina già elettasi per lui, e perch' è da credere ch'Alessandro et altri, i quali premiavano così eccessivamente li pittori, fussero persone giudiciose rispetto alle prodezze loro[2], e anco da rendersi certo che gli pittori antichi fussero eccellentissimi. Il perch'erano in grande istimazione, come un Apelle, tanto grato ad Alessandro Magno, ch'oltre il donarli la femina detta, volse anco ch'egli solo potesse ritrare l'effigie sua[3]; cosa ch'accerta la perfezzione d'un tal maestro.

FA. Così tengo io, et a vostra confirmazione vi voglio raccontare alcune cose conservate da' più ingenui scrittori[4] come degne di perpetua memoria. Era Demetrio accampato a Rodi, e, per la strenua difesa d⟨e⟩i Rodiani, deliberato cacciar fuoco da una parte della città più debole e facile da ispugnare, fugli detto ch'abbrugiando quel luoco distruggeva una bella tavola dipinta per man de Protogene; d'il che più accortosi Demetrio, volse prima abandonar l'impresa che distruggere una sì degna opera, e così lasciò illesa la città de Rodi[5].

LA. Vedete con qual affettuoso nodo sono legati i pittori dalla pittura, ch'anzi vuol Demetrio conservare una tavola dipinta, ch'immortalarsi con l'acquisto d'una tanta città.

FA. Si legge in Plinio et altri di Apelle cose molto ammirande et appresso di me come impossibili, imperò che si dice ch'ei fingeva come propri i raggi del sole, e dipingeva il baleno e ' lampi tanto al vero simili, ch'imprimeva timore ne' riguardanti[6], come cosa molto difficile, anzi i⟨ni⟩mitabile, perch'a tal lucidezza non serveno i colori, né anco l'uomo

può affissarsi in quelli sì che ne apprendi buona informazione, per esser tanto i baleni sùbiti. Dipinse Apelle un cavallo a concorrenza d'alcuni fatti da altri pittori, e volendo quelli giudici conoscere il più perfetto tra quelli, fecero condurre alcuni cavalli vivi al conspetto de' dipinti, e, vedendo quello d'Apelle, cominciorono a nitrire et alterarsi, ma per gli altri non fecero alcun segno[1]. Fece Tolomeo un convitto, al qual trovatosi Apelle e venendo veduto da Tolomeo, che l'odiò sino in vita d'Alessandro, soperbamente gli domandò chi l'avesse introdotto nel suo palagio; alla qual risposta trattosi Apelle da mensa senza altro rispondere, recatosi un carbone in mano, disegnò nel muro una faccia, la qual fu conosciuta come effigie d'uno nominato Piano, che l'aveva convitato a tal trionfo[2]. Costui cominciò una Venere e, sopragionto dalla crudel morte, lasciò la figura imperfetta, né mai fu trovato pittore che ardisse di finirla, e così imperfetta fu dal comune molti anni come cosa maravigliosa conservata[3].

LA. Beato lui, la cui propia virtù lo rende immortale a noi e glorioso tra gli spiriti umani.

FA. Vi fu uno pittore tebano detto Aristide, il qual vendete una figura di Bacco cento talenti, che valevano cento ducati l'uno[4], et un'altra pur della costui mano fu comperata dal re Attalo per sei mille sesterzii (li quali sono di valore di due libre e mezza d'oro per uno, secondo Cicerone), e credendo Mumio che vi fusse nascosta una qualche virtù, rivocata la vendita, fece riporre la figura nel tempio di Cerere[5].

LA. Oh ben felice Aristide, meritevole di sì alti prezzi e degno d'una perpetua gloria! Quelli furono amici delle più benigne stelle.

FA. Che direte di Bularco, che donò una sua tavola, nella qual era dipinto il conflitto delli Magneti, a Candaulo re de' Lidi? Il qual re, non sapendo dargli più onorato prezzo, fece porre la tavola sopra una billancia, e l'altra billancia caricò di tanto oro che s'agguagliò al peso della tavola, e con tal modo fu di cortesia reciproco al donatore[6].

LA. Volete voi credere che il ragionamento vostro m'ac-

cende d'una certa invidia, a tal che, se possibil fusse, non risparmerei il sangue propio per farmi dotto nella pittura? In vero che l'eccellenzia di costoro mertava esser goduta eternamente dal mondo. Non so dove a' tempi nostri si trovasse un pittore che con una pittura accendesse il cuor de un uomo di libidine, come Ponzio, legato de Caio imperatore (per quanto dice Plinio), ch'infiammatosi d'una Elena dipinta, tentò più meggi per portarsela seco, ma, essendo la pittura in muro, ciascuna invenzione fu debole[1]; e Zeusi, che dipinse l'uve tanto simili alle proprie, che gli augelli volavano a quelle credendo mangiarsele[2].

FA. Degno de più onorato preggio fu Parasio, che dipinse un panno bianco in un quadro, sotto il qual accennò esservi certe figure, e Zeusi, suo concorrente, scintillando ancor nella gloria acquistata per l'uve, stimolava Parasio che facesse scoprire il quadro; al che rispose Parasio: « Scoprilo da te stesso ». Zeusi, cupido di vedere l'opra che parea e non era, accostatosi alla tavola, diede di mano nel velo dipinto, ond'egli confessò esser vinto dall'ingeniosità del rivale[3].

LA. Maggior difficultà è ingannare un maestro nella medesima arte con la qual egli si vince, ch'ingannar gli augelli, li quali conoscono le cose per le forme senza altra distinzione; e che così sia, dipinsi poco tempo è in una loggia un gallo indiano, imitandone un vivo, il qual vivo, veduto il dipinto, cominciò alterarsi di tanto sdegno che, gridando, con l'ali et ugnie difformò tutta la pittura, e per lungo spazio li tennero un certo riparo. Il medesimo m'è occorso in alcuni cavalli, sì come avvenne a quel d'Apelle, et a un ratto dipinto da un mio amico, al qual s'aventò un gatto credendolo vivo[4].

FA. De ciò vi presto indubitata fede. Et è chiaro che fu senza comparazione maggior l'intelligenzia di Parasio, perch'ancora egli fece nella insula di Rodi una pernice sopra una colonna, alla qual volavano le vere cotornici, et anco m'aita a crederlo ch'el ditto Zeusi fece un fanciullo che teneva pur uve in un piatto, alle quali, come le prime, venivano gli augelli, non ispavendosi per lo fanciullo. Dil che Zeusi si

sdegnò con sé stesso, dicendo: « S'il fanciullo avesse del vivo, come l'uve hanno del vero, gli augelli lo temerebbono »[1]. Fu Zeusi dannato che formava le figure curve con i capi troppo grandi, ma ebbe la sorte fautrice e gli scrittori propizii[2].

LA. Voi mi avete introdotto in un giardino tanto dilettevole che, se non mi scemasse l'umore, o mi farei vallente pittore, o mi morrei sul buco del studio.

FA. Da che siamo oppressi nell'ampiezza d'un tanto ragionamento, a voi et a me dolcissimo, per far più abondevole questo vostro desiderio, io voglio farvi intender che cosa è pittura, succintamente però et in modo forse non mai più dechiarato, per quel che si legge[3].

LA. Per Dio, io ve ne volevo richieder, ma stavo ambibiguo d'imporvi tanta fatica, temendo che voi recusaste di sparger così dolce semente nel mio arido giardino.

FA. Come fatica? Anzi, sollazzo! ch'avendo la mia dilettazione posta solamente nell'arte nostra, più dolce intratenimento ch'io possi gustare è il ragionar di lei et in essa operare[4].

LA. Il medesmo piacere è in me, e creggio che in niuna cosa più piacevole agli uomini si possi gustare maggior soavità e contentezza di quella che si assagia nell'arte nostra.

FA. Cotesto è chiaro, perché la natura imita sé stessa, e naturalmente tutti gli artefici amano le sue fatture, e molte fiate la natura lo dimostra, dipingendo da sé stessa nei marmi e tronchi diverse forme figurate, sì anco nel fumo e nube diversamente concernesi, e questo fa la natura con quella dilettazione che prende uno vedendo l'effigie sua nello specchio[5].

LA. Oh bella discrizzione! Oh bene, che cosa è pittura?

FA. L'arte della pittura è imitatrice della natura nelle cose superficiali[6], la qual, per farvela meglio intendere, dividerò in tre parti a modo mio: la prima parte sarà disegno, la seconda invenzione, la terza et ultima il colorire[7]. Quanto alla prima parte, detta disegno, io voglio anco dividerla in quattro parti: la prima diremo giudicio, la seconda circumscrizzione, la terza pratica, l'ultima retta composizione[8]. Circa

alla prima, detta da me giudicio[1], in questa parte ci conviene aver la natura et i fatti propizii, e nascere con tal disposizione, come i poeti; altro non conosco, come tal giudizio se possi imparare. È ben vero ch'isercitandolo nell'arte egli divien più perfetto, ma, avendo il giudicio, voi imparerete la circonscrizzione, il ch'intendo che sia il profillare, contornare le figure e darle chiari e scuri a tutte le cose, il qual modo voi l'addimandate schizzo[2]. La terzia è la pratica[3] del saper accomodare il vivo a buon lume; conoscere il bello, perché molte cose propie sono belle in sé, che fatte in pittura paiono isgraziate e goffe; aver buona maniera nel disegnare; saper l'invenzioni, come in carte tinte col lapis nero e biaca toccar d'acquaticie[4], trattegiar di penna, ma lo chiaro e scuro è il più presto e più util modo e il migliore, perché si può ben unire il tutto e dar più mezze tinte e più chiare. L'ultima poi è detta composizione: in questa s'include tutte l'altre, cioè il giudicio, la circoscrizzione e la pratica[5], imperò che questa retta composizione consiste nel formar integramente le superfizie[6], le quali sono parti de' membri, et i membri come parte del corpo, il corpo, poi, come integrità dell'opera. Questa dà la giusta porzione al tutto, imita ben il propio, come un vecchio, un giovene, un fanciullo, una femina, un cavallo e l'altre diverse specie, sì ch'uno non assomiglia all'altro[7], contrafà ben gli scurci, parte più nobile nell'arte nostra[8], figne ben li drappi senza confusione di pieghe, sempre accenando il nudo sotto dà gran rilevo al tutto[9]: e quest'è lo spirto della pittura.

La. Cancaro! qui c'è da far. Pur oltre, all'invenzione.

Fa. Volete altro? ché voglio farmi un ricettario, come se la pittura fusse medicina di Galeno; ma, di grazia, non lo divolgate, acciò che li pittori nostri non mi canoneggiassero per cierletano.

La. Creggio ch'essendo gli uomini cupidi di novità, a ciascuno sia il raggionamento vostro gratissimo.

Fa. Anzi dubito che, non essendo io pittor di poca auttorità, pur mi sodisfacio in due parte: prima, che quanto vi

dico è verissimo, poi, ch'il mio trattato non rassimiglia ad altro ch'a sé stesso[1].

La. E per tanto la lode et il biasimo siasi il vostro.

Fa. Or alla seconda parte, già detta invenzione. Questa s'istende nel trovar poesie et istorie da sé (virtù usata da pochi delli moderni), et è cosa appresso di me molto ingeniosa e lodabile[2].

La. A questo vi dò per testimonio le facciate di Santo Zago, le figure delle quali sono senza significato né suo né d'altrui, e pur maneggia tutte l'antichità di Roma, *imo* del mondo[3].

Fa. Tanto è maggior gloria la sua. Felice colui che non fura l'altrui fatiche! È anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accommodando bene li soggetti agli atti delle figure, e che tutte attendano alla dechiarazione del fine[4]; che l'attitudini delle figure siano varie e graziose[5]; ch'il maggior numero di esse si vedano integre e spiccate[6]; ornar l'opere con figure, animali, paesi, prospettive; far nelle tavole intervenire vecchi, giovani, fanciulli, donne, nudi, vestiti, in piedi, distesi, sedenti, chi si sforci, altri si dolga, alcuni s'allegri, di quelli che s'affatichi, altri riposi, vivi e morti, sempre variando invenzioni, come si convien alla dechiarazion dell'atto dell'istoria che si vuol dipignere[7], il che fa la natura in tutte l'opre sue, non mai lasciando il naturale come essemplare, et ancor che si facci più fiate una istoria, cosa vituperosa è il riporvi quelle istesse figure et atti[8]; far nell'opere figure grandi, per ch'in esse si può perfettamente ordinare la proporzione del vivo[9]; et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte[10]. E perché la pittura è propria poesia, cioè invenzione[11], la qual fa apparere quello che non è, però util sarebbe osservare alcuni ordini eletti dagli altri poeti che scrivono, i quale nelle loro comedie et altre composizioni vi introducono la brevità[12]: il che debbe osservare il pittore nelle sue invenzioni, e non vo-

ler restrignere tutte le fatture del mondo in un quadro[1], n'anco disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro e scuro, come usava Giovan Bellino, perch'è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori[2]; e men è utile oprare il velo over quadratura, ritrovata da Leon Battista, cosa inscepida e di poca costruzzione[3]. Usano anco di far pronunziare a un solo tutto quello che s'ha da dimostrare[4]: così die fare il pittore, comporre (con l'aiuto del vivo) lui solo e da sé, senza altro latrocinio, la sua istoria[5]. E perch'anco vogliano minor numero di personaggi che puono[6] (onde Varrone non comportava che ne' convivii publici vi si adunasse più di nove persone, perch'in vero tante figure anzi si può dir confusione che composizione[7]; non però intendo che questo numero di nove si debbi osservar da noi, ma più e meno, come porta l'istoria, fuggendo il tumultuare), ben mi piace che la dechiarazione del soggetto s'includi in poche figure, ornando con varie spoglie, panni, legami, nodi, freggi, veli, armature et altri ornamenti di capo bizzarri e gai[8], dando all'opera tal venustà e gravità[9], che rendino li riguardanti ammirativi, imperò che mal è per l'artefice se l'opera muove a riso li circostanti, perché si stupisce del bene e si burla del sporzionato e goffo[10].

La. Quanto più ne parlate, m'aveggio che tanto meno l'intendo.

Fa. In queste parti vi sarebbe da dir molto più, ma non è di necessità, parlando con chi intende, più di quel ch'io dico.

La. Io v'intendo benissimo, ma non però m'è concesso isprimerlo con l'opera. Seguite pur.

Fa. La terzia et ultima parte della pittura è il colorire[11]. Questa è una composizione de colori nelle parti scoperte al vedere, perch'a noi non appertengono quelle cose che non si scopreno al veder stando in un termine, essendo la pittura proprio soggetto visivo[12]. Il colorire consiste in tre parti[13], e prima nel discernere la propietà delli colori et intender ben le composizioni loro, cioè redurli alla similitudine delle cose

propie[1], come il variar delle carni corrispondenti all'età, alla complessione et al grado di quel che si figne[2], distinguere un panno di lino da quel di lana o di seta[3], far discernere l'oro dal rame, il ferro lucido dall'argento[4], imitar ben il fuoco (il che tengo per difficile)[5], distinguer l'acque dall'aere[6]; et avvertire sopra il tutto d'unire et accompagnare la diversità delle tinte in un corpo solo, che così appari nel vivo, di modo che le non abbino del rimesso, e che non dividano e tagliano una da l'altra[7]. E anco da fuggire il profilare cosa graziosa[8], et ornar la varietà degli abiti[9] con freggi differenti, riccami, stratagli[10], franze, profili e gemme, con altre leggiadre invenzioni, dico nelle fimbrie tanto. A ridure l'opere a fine il maestro deve usarvi una diligenzia non estrema[11]. Parmi anco che molto riesci l'esser netto e delicato nel maneggiare e conservare i colori[12]. Sono infinite le cose appertinenti al colorire et impossibil è isplicarle con parole, perché ciascun colore o da sé o composito può far più effetti, e niun colore vale per sua propietà a fare un minimo dell'effetti del naturale, però se gli conviene l'intelligenzia e pratica de buon maestro; et io, ch'intendo ragionare con chi è nell'arte perito, non m'istenderò altrimenti nella specie e proprietà de' colori, essendo cosa tanto chiara appresso ognuno, ch'insino quelli che li vendono sanno il modo di porli in opera e conoscono le qualità de tutti, sì minerali come artificiali, et anco n'è sì copiosa ciascuna parte dil mondo (oltre che Plinio et altri ne parlorono)[13] che l'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole. La prontezza e sicurtà di mano è grazia concessa dalla natura[14]; in ciò fu perfetto Apelle, e si legge a questo proposito ch'eccitato Apelle dalla fama di Protogene, pittore celeberrimo, andò a Rodi per visitarlo, desideroso di sapere se la lui gloria fusse equale all'opere, et entrato in casa sua, dimandò di Protogene a una certa vecchia, dalla qual li fu risposto che non v'era; et Apelle, preso un pennello, distinse una linea giustissima, dicendo a colei: « Dirai a Protogene: 'Quello che fece tal segno ti ricerca'». Tornato Protogene, veduta la linea et inteso il tutto, con un altro colore formò un'altra

linea per lo meggio di quella fatta da Apelle, e partìsi, ordinando alla vecchia che dicesse ad Apelle: « Colui che fece quest'altro segno è quello che tu ricerchi ». Ritornato Apelle e veduta la linea, con intrepida mano, raccolto il pennello, formò la terzia linea nel corpo di quella fatta da Protogene, e fu di tal sottilità ch'era quasi invisibile[1]. Tornando al ragionamento, dico che la prontezza di mano è cosa de grande importanza nelle figure, e mal può oprare un pittore senza una sicura e stabil mano, e quello assicurarsi sopra la bacchetta non fu mai usato dagli antichi, anzi è cosa vituperosa, dica chi vuole[2]. Vero è che gli uomini s'assicurano la mano operando. Del lume[3], ultima parte et anima del colorire, dicovi ch'all'imitazione del propio vi conviene aver buon lume, che nasci da una finestra alta, e non vi sia refletto de sole o d'altra luce[4]. Questo perché le cose che ritraggete si scuoprano meglio e con più graziato modo, et anco le pitture hanno più di forza e rilevo, et in ciò loderei ch'il pittore eleggesse il lume nell'oriente, per esser l'aria più temperata e gli venti di quello men cattivi. Quest'è quanto vi voglio dire circa l'invenzione, disegno e colorire, le quali cose unite in un corpo sono dette pittura.

LA. Piano! Come vi piace il pittor vago?

FA. Mi piace sommamente, e dicovi che la vaghezza è il condimento dell'opere nostre[5]. Non però intendo vaghezza l'azzurro oltramarino da sessanta scudi l'onzia o la bella laca[6], perch'i colori sono anco belli nelle scatole da sé stessi, né è lodabil il pittor come vago per far a tutte le figure le guancie rosate[7] e ' capegli biondi, l'aria serena, la terra tutta vestita d'un bel verde; ma la vera vaghezza non è altro che venustà o grazia, la qual si genera da una conzione over giusta proporzione delle cose[8], tal che, come le pitture hanno del proprio, hanno anco del vago et onorano il maestro.

LA. Come serei a mal partito, se non si vendessero belli colori, il che mi dà credito e utile!

FA. Cotesto è un abbagliar gli ignoranti[9]. Non vi biasmo dil por i belli colori in opera, ma vorrei che voi prestaste credito a' colori, e non che quelli aiutassero voi.

LA. Lo voreste voi e lo bramo io, ma ci manca il sapere. Ditemi, per cortesia: come lodate voi uno che sia presto nel dipignere?

FA. L'ispedizione riesce in tutte le cose, ma la prestezza nell'uomo è disposizion natural et è quasi imperfezzione[1]. In ciò non merta il maestro lode, per non esser tal cosa acquistata da lui, ma donatagli dalla natura. E poi non si giudica nell'arte nostra la quantità del tempo ispeso nell'opera, ma sola la perfezzion d'essa opera, per la qual si conosce il maestro eccellente dal goffo. Vero è ch'ambi gli estremi sono biasmevoli[2], et a questo proposito si dice ch'Apelle biasmava sé stesso perch'era troppo diligente, né mai finiva di ricercare e perficere l'opere sue[3], la qual cosa è molto all'intelletto nociva. Il contrario poi si dice d'un altro pittore, il qual dimostrò una sua opera ad Apelle, gloriandosi averla fatta prestissimo, al che rispose Apelle: « Senza che tu me lo dica, l'opera lo manifesta da sé stessa »[4]. Et anco quest'empiastrar facendo il pratico, come fa il vostro Andrea Schiavone[5], è parte degna d'infamia, e questi tali dimostrano saperne puoco, non facendo, ma di lontano accennando quello che fa il vivo, e per ciò vi conviene usar una mediocre diligenzia[6], non avendo riguardo all'ispender tempo; anzi, usavano gli antichi (e si dovrebbe seguir anco, come buona parte) che tutte le tavole (o quadri, come volete nominarli), finite ch'erano, le riponevano da canto et un tempo dopoi le rivedevano et emendavanle. Quest'ordine tengono i litterati nelle loro composizioni, et è molto utile[7].

LA. E quando ne trarressimo li danari? La povertà è assassina, dicovi; e non si paga tanto un'opera, che li danari soppliscano sino al fine dell'altra. Solleciti chi può, e peggio, ch'alcune fiate vi convien dipignere sino alli sedili, non avendo con qual altra utilità intratenersi, per non esser tal arte necessaria[8].

FA. E perché non fate voi delle tavole, e non tal gofferia appresso noi vituperosa et impropia?[9]

LA. Perché, se fusse posto a vender un quadro di Tiziano, direbbeno che la cosa è dozzinale, et a nostra confusione ci

proferiscono dieci quattrini e peggio, ch'ogni casa ha il suo dipintore; e s'aspettasse esser richiesto, dipignere' più di raro che non appaiono le stelle crinite.

FA. Vi dirò il vero, io vi tengo per sospetto; e perch'io sono di natura cerea, voi credete facilmente imprimermi nel sigillo della disgrazia, acciò sgombri il paese, temendo ch'involi l'utilità vostre, e così creggio, perché tutti questi signori veneziani mi paiono splendidi e parziali agli vertuosi.

LA. Non ponete il ragionamento vostro in oblivione, de ciò ve n'avvederete voi. Tornate a casa.

FA. Non è ancor ora di cena da tornarsi a casa.

LA. Dico, tornate al ragionamento, e datemi a sapere qual sia la perfetta via del colorire.

FA. Oh, s'io sapessi discernere veramente questo che mi richiedete, potrei anco saper operare perfettamente in tutte le maniere. Pur, da che vi promissi lo ricettario, non vi debbo mancar dell'openion mia. Io tengo che lo dipignere a oglio sia la più perfetta via e la viù vera pratica[1]; la ragion è pronta[2]: che si può più particolarmente contrafar tutte le cose, perch'alcune specie de colori serveno alle diversità de tinte più integramente, onde si vede le cose a oglio molto differenti dall'altre, et oltre a ciò si può replicar le cose più fiate, laonde se li può dar maggior perfezzione e meglio unir una tinta con l'altra[3]. Arte che non se può usar negli altri modi. Il colorire a fresco in muro è più imperfetto per le ragioni dette, e perché ricerca presta resoluzione, ma a me par più dilettevole[4]: questo perché l'è più ispediente, ond'io esprimo con maggior prestezza il mio concetto, et in tal operar l'uomo se rifranca di disegno, di colorire e di sicurtà di mano, e molto più eterne sono l'opere sue di quelle altrimenti fatte, e noi vediamo antichissime pitture in muro, perché la calce mista con l'arena è materia incorruttibile, e la tella e tavole sono debili e fragili[5].

LA. E non se può dipignere come fece frate Sebastiano[6] et altri, che dipinsero in muro secco a oglio?[7]

FA. Vedete che l'opra è caduca e già comincia a gua-

starsi, imperò che la sodezza della calcina è impenetrabile, e li colori che si danno in muro secco, o sia a guazzo o sia a oglio, elli non passano la superfizie della smaltatura e ri mangono sì picciolmente fondamentati ch'il gran caldo li strugge et il gran freddo gli scorza; ma il dipignere a fresco è molto più eterno, perché li colori sono accettati dalla calcina e con lei conservano, come (oltre gli altri luochi) appar in Roma, dove si sono a' miei giorni, cavando sotterra, scoperte alcune stanze ornate di belle pitture con belli colori, e, per quanto si trova scritto, hanno più de duo mille anni di vita[1]. E Plinio narra come cosa ammiranda ch'ancor egli vidde ne' tempii d'Ardea, i quali erano stati le centinaia d'anni senza tetti (perché furono i più antichi di Roma), le pitture bellissime di colore e forma[2]. Il perché vi esorto a procurar l'opere di muro, e più ne' luochi publici[3], affaticandovi e dilettandovi di perficerle, come sicuro di più longa memoria. Il modo di colorire a guazzo è imperfetto e più fragile, et a me non diletta, onde lasciamolo all'oltramontani, i quali sono privi della vera via[4]. Molte altre vie vi sono di colorire a secco con colori e con alcune strazie bollite in diversi succi. Cotesto è lo dipignere arabesco[5] usato da' Mori; altri modi in carte, in cera, in vetro e cuoi, ma coteste sono semplicità e folle fratesche da non conumerar nella pittura[6].

LA. Io concorro nella vostra openione circa il dipignere a fresco, e mi diletta molto. Vero è ch'alcune fiate l'è periglioso per l'ignoranza de' muratori, e si patisce molti incommodi, ma tanta n'ho delettazione, che molte fiate son stato due ore integre ingenocchioni, et anco più sconciatamente, che non m'è incresciuto nulla.

FA. In vero la dilettazione supera la laboriosità.

LA. Ora bene, come volete ch'impari di prospettiva?

FA. Già ve l'ho detto[7], che di prospettiva non mi voglio dilatar, essendo l'instruzzioni tante e sì chiare, che vi possete far eccelente da voi stesso. Vi dico ben che la prospettiva è necessaria al pittore per tre parti[8]. La prima, perché ella insegna il modo di diminuire il tutto con vera ragione et in-

tendere quelle parti che fuggano per l'obliqua per giusta quantità e che sono imperfettamente vedute da noi. La seconda, perché la prospettiva c'insegna a dar la giusta forma et integra porzione a tutte le cose. La terza è che tal arte fa giacer e possare tutte le cose al luoco suo. Né solamente vi è necessaria la prospettiva, ma l'architettura insieme, perché la pittura, la scultura, architettura e prospettiva sono unite in un corpo solo per la circoscrizzione, invenzione e quantità, tutto che tra loro le sia disugual perfezzione, ma un perfetto pittore le sa, l'intende e l'opera tutte quattro insieme insieme, e questo è quanto ve ne voglio dire[1].

LA. Nel vero, quanto alla capacità del mio intelletto, questo vostro ragionamento è stato bellissimo e veritevole, ma non trovo aver conseguito il desiderio mio, il qual era d'imparar il modo de farmi pittore eccellente.

FA. Questo è impossibile. O no sapete voi che vi bisogna nascer, come ' poeti? Ma gli oratori si fanno, perché nell'altre arti, sì liberali come mecanice, vi sono i gradi, le regole ordinate, per le quali si perviene alla perfezzione del suo fine, tal che ciascuno, per rozzo intelletto che si sia, egli si può far eccellente. Il che non si può nell'arte nostra[2]. Altro non conciede la pittura dar agli prencipianti per istruzzione, ch'il modo di disegnare li contorni delle figure semplici, le distanzie over misure proporzionate de' membri, già dette da noi, e l'ordine de' colori[3]. Altro non si può sperare dalla pittura; ma, se l'intelletto de colui ch'impara è docile e svegliato con la natural disposizione, ci imparerà frequentando lo studio e col por mente a chi opera.

LA. Al corpo che non dico, che pria vorrei esser calzolaio che pittore, poscia che questa pittura è sì strano diavolo, che non si lascia intender dalli suoi! Ditemi, per vita vostra: chi fu il primo pittore et inventore di tal arte?

FA. Iddio fu e pittore e scultore[4], il qual fece tutte le cose create di sua mano con perfetto disegno e con ottimi colori e con giusta proporzione, né altro è l'aggirar de' cieli, l'ordine delli elementi, la varietà degli animanti, ch'una retta

composizione, la qual è, come v'ho detto, disegno. Ma, quant'all'invenzione umana, vi sono diverse openioni secondo Plinio. Lodansi gli Egizzii, dicendo che tal arte suscitò da loro; il ch'è falso[1]. Gli Greci dicono che ne furono inventori. Altri dicono che li Scizioni la ritrovò; altr'i Corinti[2]. Ma sia come si voglia, tutti sono conformi nel modo dell'invenzione, affirmando che tal arte ebbe origine dall'ombra dell'uomo, et è molto credibile; onde, affirmandosi un uomo nello spazio lucidato dal sole, Ardice, che fu il primo che l'isercitò come arte, contornava la detta ombra in terra o in altra sua materia con linee dette da noi profili, i quali furono trovati da Filocle egizzio over Cleante corinto. Costoro cominciorono a distinguer linee con un certo color nero nomato *monochromaton*. Cleofanto corinto ritrovò alcuni colori minerali, e cominciò costui a dar più propia forma all'imagini[3]. Ma Eumaro fu il propio vero pittore, perché trovò il modo di contrafare il naturale. Venne dietro a lui Cimone cleoneo, il qual passò più oltra per la strada fatta da Eumaro. Cimone adonque aggiunse più porzione all'opere ch'Eumaro, et anco ritrovò l'oblique, cioè far guardar le figure all'in su et all'in giù; scoperse nell'imagini la distinzion de' membri e delle vene; trovò la via de far le vestimenta et altri panni con la propietà delle pieghe[4]. Costui Alcibiade ritrasse a tal che li suoi soldati, riguardando nel ritratto, che sì bene rapresentava l'esserità del propio, contremivano[5]. Vi furono molti altri, tra quali Polignotto e Tasio, suo figliuolo, ambi pittori; Tasio fu il primo che mai ritrasse donna con tutti gli suoi ornamenti; a costui fu concesso da' Greci abitazione senza piggione, e provigionato delli danari publici[6]. Dopo apparve uno ateniese nomato Apollodoro; costui fu pittor ingenuo e ritrovò il modo de far li penelli al presente usati da noi, e fu costui concorrente di Zeusi, ma di maggior perfezzione, e mandògli a dir che fece male a involargli la sua arte, perché Zeusi attese molto a imitar le cose sue[7]. Costoro, divenuti abondanti di richezze con la vera alchimia della pittura, cominciorono a donar l'opere sue, istimando

ciascuno alto prezio inferior a quelle; con la qual presentazione erano incredibilmente presentati[1]. Molti furono i pittori antichi celleberrimi, la cui ingeniosità meritò affaticare la cortesia de' scrittori[2], facendo, a malgrado di morte e del tempo, risplendere i nomi loro sempiterni.

LA. Avete voi che quest'arte sia molto antica?

FA. Antichissima, e leggisi in Plinio che la pittura fu usata sei cento anni prima che la fusse traslatata in Grecia[3]. Vero è che ella fu portata in Italia dopo la vittoria di Marcello in Cicilia[4], e da Italiani fu trovato il modo di dipignere a oglio[5]. Era quest'arte in gran perfezzione e precio al tempo di Romolo, et i Romani facevano dipignere le Vittorie loro nelli scudi, sì come ora si dipingeno arme over imprese delli vostri prencipi, et anco le facevano riporre ne' luochi publici. Usorono i Romani ne' giuochi loro far le scene di materie nobilissime, come di marmo, di cristallo, d'avorio et altre più degne; onde Claudio fu molto lodato nella sua scena per la quantità delle statoe et eccellenza delle pitture, e si nota, tra l'altre cose, che v'erano finti alcuni tetti coperti di certi mattoni over pietre in modo di coppi, ma di forma piana, in alcune prospettive finte tanto propie al vero, ch'i corvi volavano per posarli sovra. Ma cotesto è nulla alle lodi che sono descritte delle figure, come la simolata Pazzia d'Ulisse dipinta da Androgide, la Battaglia fatta da Eupompo, la Minerva di Timante, il Satiro di Micone[6], et altre cose assai narrate da Plinio et altri istorici, i quali danno più chiara notizia dell'antichità dell'arte e della perfezzione di maestri.

LA. In fine, se questa benedetta arte si potesse intendere per meggi ordinati, non mi serìa noglia il pormi il giogo della pazienzia al collo per ornarmi di lei, ma è crudel cosa che niuno mai finisca di farsi maestro.

FA. Questo ci aviene perché gli intelletti nostri sono impediti dall'imperfezzione corporea, a tal ch'aggiugniamo prima alla morte ch'al termine dell'intendere.

LA. Questo è ch'il nostro Pino scrive nell'opere sue '*faciebat*'[7].

FA. È ben fatto. Il medesmo scriveva il dio della pittura Apelle, volendo farsi intendere che sempre scorgea maggior profondità nel sapere, e quanto più s'impara, tanto più vi riman da imparare[1].

LA. È una folla. Tutte l'opere sue hanno la boletta, cosa risibile.

FA. Avete il torto a dannare le cose laudevoli[2]. Egli si sodisfà, o bene o male che le sue opere siano, ne rimanghi memoria che lui fu pittore. E sapiate che la memoria dell'uomo è tanto più preclara e lodata, quant'è più nobile quella virtù che lo rende immortale; però egli s'appaga de fare gli uomini consapevoli che egli seguitò la più nobil, la più ingeniosa, la più alta virtù nel mondo. Dimostra anco ch'egli aspirava alla sua immortalità: il ch'è il più alto umore, la più degna sete ch'ingombrar possi li petti di noi mortali (e ne dovrebbe sopra ogni altra cosa attendere tutto uomo), e per che s'affaticorno tanti e tanti antichi, fin a' giorni nostri penetrati illesi dalla rivoluzione delle sorti e dalla velocità del tempo mercé degli scrittori che, celebrando le prodezze, negli anni e nelle littere insieme insieme si resero immortali. E che maggior vituperio di noi, che morir e sotterarsi col nome, cosa propia agli animali irrazionali? E però qual più contentezza di sé medesmo, che più gloria degli posteri, che più propia mercede possiamo rendere a Iddio dell'averci fatto uomini, che lasciar di sé una vertuosa memoria? Che varrebbeno le virtù? Perché ci diede la natura l'intelletto? Perché sono istimati gli uomini e signalati uno dall'altro? Non già per la materia o forma, non già per li beni di fortuna, ma sì bene per le virtù et arti. E qual di noi non sa mangiare e berre e dormire? e qual non sapprebbe lasciar divorare gli anni suoi all'ozio et all'inerzia? In vero ognuno; né ci dileggi⟨no⟩ quegli ricconi che tengono l'ignoranza in reputazione, imperò che la buona fama è meglior della ricchezza, come cosa che si gode in vita et in morte; il ch'è detto da Salamone. Et io non porto invidia ad altri ch'a quelli immortali per le virtù loro.

LA. Giuro a Dio che, se voi mi persuadesti a divenir luterano (ch'Iddio ci scampi di tal frenesia)[1], vi faccio fede che mi vincereste, tanto le ragioni vostre sono appresso di me penetrabili; e promettovi per la vita mia, che non più uscirà opera di mia mano senza il suo bolettino, burli chi vuole.

FA. Anzi, sarete lodato da chi saprà lodarvi. E qual gioggia pensate voi che sia di Michiel Angelo Buonaruoti, di Tiziano et altri, che per le loro virtù fruiscono tre vite, l'una naturale, l'altra artificiale e l'altra eterna?[2] Oh ben fortunati uomini, veduti da pochi e celebrati da tutti, eletti da Iddio, favoriti dai fati, ben creati dalla natura e per figliuoli abbracciati dall'arte. E da qual arte? da quella ritrovata et usata dall'eterno pittore Iddio nostro[3]. Oh felici e gloriosi spiriti, celebri al mondo con tal virtù che vi fa degni d'esser nominati dèi mortali!

LA. Voglio che sappiate ch'oggidì vi sono de' valenti pittori. Lasciamo il Peruggino, Giotto firentino, Rafaello d'Urbino, Leonardo Vinci, Andrea Mantegna, Giovan Bellino, Alberto Duro, Georgione, l'altro peruggino[4], Ambrosio mellanese[5], Giacobo Palma[6], il Pordonone, Sebastiano, Perin del Vago, il Parmeggiano, messer Bernardo Grimani[7], et altri che sono morti, ma diciamo del vostro Andrea del Sarto[8], di Giacobo di Pontormo, di Bronzino, Georgino aretino, il Sodoma, don Giulio miniator[9], Giovan Gierolomo bresciano[10], Giacobo Tintore[11], Paris[12], Dominico Campagnolla[13], Stefano dell'Argine giovane padoano[14], Giosefo il Moro[15], Camillo[16], Vitruvvio[17], et altri poi, come Bonifacio[18], Giovan Pietro Silvio[19], Francesco furlivese[20], Pomponio[21]. Non vi pongo Michel Angelo né Tiziano, perché questi duo li tengo come dèi e come capi de' pittori[22], e questo lo dico veramente senza passione alcuna.

FA. Per lo vero cotesti e gli altri sono sofficienti e mertano esser nominati pittori; ma se Bronzino seguita all'ascendere, egli verrà un eccellentissimo maestro, et ardisco ch'el mi par el più bel coloritore che dipinga a' giorni nostri[23].

LA. Bronzino è un perito maestro, e mi piace molto il suo fare, e li son anco parzial per le virtù sue, ma a me

più sodisfa Tiziano, e se Tiziano e Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiontovi il colore di Tiziano[1], se gli potrebbe dir lo dio della pittura, sì come parimenti sono anco dèi propri, e chi tiene altra openione è eretico fetidissimo[2].

FA. Così tengo io veramente.

LA. Non getiam più tempo in tal cosa, perché l'opere loro ne rendono più chiara testimonianza. Attendete pure a fornire il raggionamento nostro secondo la promessa.

FA. Come fornire, eh? che volete ch'io dica? Informatime voi.

LA. Oh, pensatici voi bene.

FA. Pensatici pur voi.

LA. A fornire il ragionamento vostro vi riman lo peccadiglio dell'ispagnuollo, riposto da lui nel fondo della confessione come più leve, et era più grave che tutti gli altri insieme[3].

FA. Sto a udire: su, non mi tenete più su l'ali.

LA. El vi convien dechiarire qual è più nobil arte: la pittura o la scultura.

FA. Sta bene, voi mi richiedete queste resoluzioni come s'io fusse il maestro delle sentenzie. Pur, perch'in tal difficultà si concerne l'onor nostro, io m'affaticherò in farvi intender quello ch'è chiaro da sé stesso, ma con patto che, detto questo, faciam fine al parlar di pittura.

LA. Starà a voi.

FA. Molti sono stati quelli ch'hanno mossa questa difficultà, e con altra accutezza della mia, i quali hanno sempre voluto difendere la scultura come più nobile; ma perché niun di loro fu pittore, non è maraviglia se non diedero a tal questione un risoluto fine[4]. Volendo di tal cosa parlare, non son per citar le ragioni di costoro, ma solo difenderla con le vere ragioni dell'arte nostra. La pittura e la scultura nacquero insieme e furno ambedue prodotte da l'intelletti umani a uno istesso fine et a un solo effetto[5]: per imitar e fignere le cose naturali et artificiali; al qual fine noi s'accostiamo molto più

perfettamente che li statuarii, imperò che lor non puono dare a una figura altro che la forma, ch'è l'essere, ma noi pittori, oltre la forma et essere, l'orniamo del ben esser integramente[1], e questo è ch'insieme figniamo la forma composita di carne, ove si discerne la diversità delle complessioni, gli occhi distinti dai capegli e dagli altri membri, non dico solo di forma, ma di colori, come è anco nel vivo distinto. Noi facciamo veder un'aurora, un tempo pluvio[2], e nel figner le cose artificiali noi faremo conoscer un'armatura, un panno di seta, di lino, un cremisino separato da un verde, e simil cose[3]; e se voleste dire che questi sono effetti de' colori, dico che non, per ch'il verde farà ben tutte le cose verdi, ma non darà la propia differenzia del veluto o dil panno di lana, e però i colori non possono far tal effetti da sé, se non vi aggiugnie il maestro il suo artificio. Gli scultori sono imperfetti, non avendo auttorità di distintamente imitare una cosa, ma solo nelli contorni[4].

LA. Chi può contradire al vero che si vede?[5]

FA. Vi voglio far intender un punto forse non più udito, ma tal cosa non ve la dico come ragione. Non può lo statuario formare per ordine comune cosa niuna.

LA. Come diavol no? oh, che folla dite voi.

FA. State a udire. Lo scultore non mai forma quella cosa ch'egli fa al modo diritto di formare, come facciam noi, imperò che, quando uno pittore forma una figura, egli prencipia dal centro, e ce l'insegna la natura nell'ordine del suo operare, la qual comincia dalle cose semplici e vien poi alle miste. Si ordisce prima il cadavero per modo anotomico, poscia si cuopre di carne, distinguendo le vene, le legature e le membra, riducendolo per li veri meggi alla sua integra perfezzione[6]. Ma lo scultore va retrogradando alla rebuffa[7], com'è ritto ebraico nello scrivere[8], e così opera l'arte all'opposito della natura. Possiam dire che tant'è la scultura inferiore alla pittura, quanto è differenzia dall'arte alla natura, e non fabrica mai nella figura, ma nella superficie della pietra, la qual vien a poco a poco tanto scemata e tagliata dal mae-

stro, ch'egli ritrova la figura intesa da lui; sì che li ⟨pittori⟩ accrescono, e loro diminuiscono. Non so voi m'intendete.

LA. Una bella sottilità, per Dio, e verissima.

FA. Trovate voi uno scultore che divegni pittore senza praticar il colorire? Non mai; ma un pittore si farà ben scultore da sé[1]. Né può il statuario operare cosa senza il meggio del disegno, il qual è corpo dell'arte nostra[2], se vogliano operar nella sua; ma s'aggrandiscono dicendo: « Noi gli diamo il rilevo[3], e non solamente sodisfacciamo al vedere, ma anco al tatto[4], e per ciò quel giovane ateniese s'impazzite della imagine di Venere suo idolo »[5].

Li scultori che si tengono avantaggiati per lo rilevo sono goffi. La ragione è ch'i pittori danno il rilevo alle sue figure formate nella superficie d'una materia piana e liscia, e con l'artificio loro tratto dal vivo la fanno parer de rilevo, sì ch'inganna[6]; ma gli scultori fanno veder una figura in un sasso, il qual è rilevato da sé stesso[7], e dove è il rilevo naturalmente, non bisogna, né l'arte gli lo può dare.

LA. Sta molto bene. Voi militate a favor nostro mirabilmente; ancor che questi tali dicano esser astretti a far una figura di punto, perché, scemandone una scaglia oltra il bisogno, la figura non si può reintegrare o emendare[8].

FA. Di questo, s'il maestro è perfetto[9], egli conosce molto ben la natura della pietra, e la siegue con tanti vezzi e con tal diligenza, che non ne trae pur un attomo più di quel che li conviene, e, se pur fortuitamente occorre che la se spezzi, quella si può aiutare con stucchi usati da loro[10]. Ma più chiaro: se voi conumerate la fragilità della pietra tra l'eccellenza della scultura, senza dubbio la pittura è più perfetta per esser priva di tal pericolo; ma, quant'alli corpi over materie de tal arti, molto più fragili e deboli sono li corpi della pittura, per esser di legni e telle, ma tal cosa non si contiene nell'arte[11]; e che così sia, la scultura non è quella pietra, ma la scultura s'intende quella figura scolpita e formata in essa pietra, né si deve lodar la sodezza di quella materia, ma la perfezzion dell'artefice. Et avvenga ch'alla figura mancasse il capo over

un braccio, vorreste voi per ciò imputar il maestro? Non in vero, per ch'il fallo è della pietra, né anco si resta di lodar integramente lo scultore per il guasto della figura; ma se la figura dipinta si guasta, o nella faccia o in altra parte, chi è quello che la possi acconciare?[1] Tutti li pittori e scultori insieme non sarian bastevoli, perché sempre apparerebbe l'acconzio; le si puono ben rifare, e loro anco possono riformarle, riducendole in minor forme. Ora meglio: se noi avessimo questa mètta nella pittura, di non poter senza ruina della figura preterire gli estremi, siate certo ch'essendo noi uomini, come essi sono, lo sapressimo servare con maggior diligenza della sua; ma dandoci la liberal pittura campo franco di compiacersi nel fare e disfare[2], abbiamo più causa di ringraziarla che non hanno gli scultori ragione di lodare la loro scultura.

LA. Al corpo di me, che gli avete legato la lingua di modo che tutti gli statuarii insieme non possono contradire o negare l'imperfezzione della scultura e che sono veramente nostri inferiori, sian pur l'opere sue più che le nostre eterne!

FA. Che l'opere scolpite siano più delle dipinte eterne[3], gli cedo, ma tal cosa non dipende per la sua ingeniosità, ma per la sodezza della pietra.

LA. Schifate questa imbroccata, o statuarii! E forsi che non si gonfiano nel dire che per un scultore vi sono cento pittori, e se l'attribuiscono a gran lode, dicendo che la difficultà della scultura non è appetita da tanti intelletti?

FA. Vi dirò la ragione, ma prima vi rispondo che, quanto alla gran còppia de' pittori, io non ho inteso mai, nel ragionamento mio, parlare se non de quelli veri pittori, come eccellenti nell'arte, delli quali non creggio che ve ne siano, circoendo tutto il mondo, il numero de dieci[4]. Ma che gli uomini appetiscano et applicansi alla pittura più ch'alla scultura, questo avviene perché la conoscono più perfetta[5] e più unita con il natural, ch'è il suo fine più dilettevole[6], perché dà più integra similtudine alle cose[7], et anco con più brevità s'esprime il suo concetto[8]. E più, che la partecipa meno del meca-

nico e laborioso[1], la qual parte è fuggita dall'intelletto, come suo contrario; ma la pittura è accettata da lui con tal dolcezza, ch'i pittori si liquefanno e si risolveno, come Narciso, nell'imagine della sua beltade[2].

LA. Voi m'avete sodisfatto benissimo, e se la memoria mia conserva il ragionamento vostro, chiuderò la bocca a questi che voranno diffendere la scultura, come per un altro modo furno confusi da Georgione da Castel Franco[3], nostro pittor celeberrimo e non manco degli antichi degno d'onore. Costui, a perpetua confusione degli scultori, dipinse in un quadro un San Georgio armato, in piedi, appostato sopra un tronco di lancia, con li piedi nelle istreme sponde d'una fonte limpida e chiara, nella qual transverberava tutta la figura in scurzo sino alla cima del capo; poscia avea finto uno specchio appostato a un tronco, nel qual riflettava tutta la figura integra in schena et un fianco. Vi finse un altro specchio dall'altra parte, nel qual si vedeva tutto l'altro lato del San Georgio, volendo sostentare ch'uno pittore può far vedere integramente una figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore; e fu questa opera, come cosa di Georgione, perfettamente intesa in tutte le tre parti di pittura, cioè disegno, invenzione e colorire.

FA. Questo si può facilmente credere, perch'egli fu (come dite) uomo perfetto e raro, et è opera degna di lui et atta d'aggrandire l'ali alla sua chiara fama.

LA. Poscia ch'avete dipinta la nostra pittura così estratta dall'altre virtù e molto sopra tutte esaltata, sete anco tenuto a ritrovar un pittore più degli altri uomini perfetto, e da loro estratto come di capacità integra a tanta intelligenzia.

FA. Eh? chi potrebbe distinguere un uomo da un pittore, s'il pittore di necessità convien esser uomo?

LA. Non dico separato di materia e forma, ma qualificarlo et ornarlo sì come par a voi che comporti la grandezza de tal arte.

FA. Come diavolo trovar un pittore? Sono forse li pittori promessi da Iddio miracolosamente, o aspettati dagli uomini come dagli Ebrei il Messia?

La. M'avveggio ben io che voi dite queste parole masticando il prencipio; accomodative a vostro aggio. So che non potete mancarmi, volendo aggroppare insieme tutte le lodi della pittura.

Fa. Diamogli fine, per l'amor d'Iddio, ché non vi acchetaresti in tutt'oggi, e dubito che vi corruciareste meco.

La. Non so certo se mi sdegnasse, ma l'arei a male.

Fa. Sono varii li giudicii umani, diverse le complessioni, abbiamo medesmamente l'uno dall'altro estratto l'intelletto nel gusto, la qual differenzia causa che non a tutti aggradano equalmente le cose. E però chi s'applica alla grandezza delle littere, altri più sensitivi si commettono all'onorato preggio dell'armi, alcuni più modesti si vestono di religione. È ben vero ch'a tal varietà concorre l'influsso delle stelle, le quali inseriscono in noi la propietà della lor natura (come vuoleno gli astronomi)[1]. Però, s'ardisco formare un pittore che sodisfaccia a tutti li pittori, m'espono all'impossibile; s'anco attendo a comporre un pittore perfettamente qualificato, ugual al merito e grandezza dell'arte, vi parrà ch'io nieghi l'integrità degli altri pittori, e terrete per impossibile che gli uomini possino esser perfetti pittori. Imperò che mai nacque uomo (parlando de puri uomini) integramente ornato de tutti quei doni insieme da Iddio e dalla natura infusi tra tutti noi mortali. Conviemmi adonque, per adequar questa nostra umilità, dipignere una cosa possibil tra noi. Pertanto non desidero che nel nostro pittore sia altro che le qualità necessarie e propie della pittura, a tal che non faccio caso s'il pittore nasce di sangue oscuro e di prosappia vile[2], ché non s'apprezza nell'uomo altro che la virtù propia, come cosa acquistata da lui, e quelli pigri et inerti, che tengono bastarli lo gonfiarsi nel freggio acquistato dalla virtù de' progenitori, sono adulati e scherniti, e non veramente istimati, e però dice Erodoto che non si die aver riguardo all'uomo che sia di nobil patria, ma a chi ne è degno. Abbiamo per isperienzia nell'arte nostra molti esser d'inculti divenuti eccellenti pittori, come oggidì appare[3]. Questo perché siamo guidati a tal perfezzione

per lo meggio d'una buona disposizione naturale[1], e questa vien infusa in noi da alcune congionzioni de' più benigni pianeti[2], o nella nostra generazione over nella natività; e di questi sarà il nostro pittore, acciò che più facilmente divenghi nella perfezzion dell'arte. Et anco mi piace ch'il pittore sia ornato di buon creanza, perc'ha da negociare con persone publiche e grandi[3]. E perché si vede espresso che tutte le creature appetiscono il loro simile[4], non fa al preposito ch'il pittore sia di statura picciola o difforme, ché potrebbe di facile incorrer nelli propii errori, dipignendo le figure nane e mostruose; et anco, molti di loro sono inconsiderati e troppo veementi[5]. Non sia grande in estremo, assai delli quali sono sgraziati, pigri et inscipidi; ma sia il pittore nella porzione che già v'ho descritta secondo Vitruvio[6], ch'averà più facile adito di formare le figure perfette, traendo l'essemplo di sé stesso. Vorrei che fusse grazioso, per parteciparne con l'opere sue. Bisogna ch'il nostro pittore[7] sia come ebrio nello studio dell'arte, di modo che, con la buona disposizione, si facci pratico[8] nel disegnare la qualità e quantità delle cose[9], svegliato nell'invenzioni[10] e nel colorire perfetto[11]; che l'intelligenzia sua s'istendi nell'universale per riuscire in tutte l'occorenzie[12], come dipignere a oglio[13], a fresco[14], a guazzo[15], a secco[16] e con ciascun altro modo; eccellente nelle figure[17], dotto nelli paesi[18] e pratico in altre bizzarie[19]; consumato nella prospettiva[20], vago nella scultura[21], il che c'è al proposito anco nel far delli modelli per veder gli atti et acconciare i panni[22]; sia amico dell'architettura, come membro dell'arte nostra[23], e franco nel maneggiar li colori[24], sì che, mancandone uno, ei sappia porre in opera gli altri, e tra molti fargli far l'effetto di quello che non vi è[25]. Non però voglio ch'il nostro pittore si inveschi in altre pitture che nel far figure a imitazione del naturale, ma sia questo il suo fondamento et il suo studio prencipale[26]; e dietro a ciò ami grandemente il farsi pratico e valente nelli lontani, dil che ne sono molto dotati gli oltramontani, e quest'avviene perché fingono i paesi abitati da loro, i quali per quella lor selvatichezza si rendono gratissimi[27]. Ma noi Italiani siamo nel

giardin del mondo, cosa più dilettevole da vedere che da fignere[1]; pur io ho veduto di mano di Tiziano paesi miracolosi, e molto più graziosi che li fiandresi non sono. Messer Gierolemo bresciano in questa parte era dottissimo[2], della cui mano vidi già alcune aurore con rifletti del sole, certe oscurità con mille discrizzioni ingeniosissime e rare, le qual cose hanno più vera imagine del propio che li fiamenghi. Questa parte nel pittore è molto propia e dilettevole a sé stesso et agli altri[3]; e quel modo de ritrare li paesi nello specchio, come usano li Tedeschi, è molto al proposito[4]. Ma intendo ch'il pittor nostro abbi la vista acuta, la mano sicura e stabile[5], l'intelletto libero senza ingombri di cure famigliari[6], acciò che perfettamente discerni e facci elezzione delle più belle e graziate parti[7]. Li conviene esser sitibondo d'onore, acciò che con dilettazione riduca il tutto a perfezzione[8]. Accetterà però l'ordine tenuto dal grande Apelle, il qual, per non mancar nell'integrità, poste le sue tavole in publico, di nascosto ascoltava la diversità dell'openioni, le quali poi, considerate da lui con la qualità della cosa dipinta, l'ammetteva o reprobava secondo il suo giudicio; e fra gli altri accettò una fiata l'opposizione d'un calzolaio perch'avea legate le scarpe d'una figura alla riversa. Del ch'invaghito il calzolaio, volendo procieder più oltra nel giudicare gli abiti delle figure, disse Apelle: « Fratello, questo s'apertiene al sarto, e non a te ». Così restò il calzolaio confuso[9].

La. Non meno rimase vinto il nostro Paolo Pino ritraggendo una donna, e sopragionta la madre di lei disse: « Maestro, questa macchia sott'il naso non è in mia figliola »; rispose il Pino: « Gli è il lume che causa l'ombra sott'il rilevo del naso »; disse la vecchia: « Eh? come può stare ch'il lume facci ombra? ». Confuso il pittore disse: « Quest'è altro che fillare »; et ella, dando una guanciattina alla figliuola in modo di scherzo, disse: « E quest'altro che pittura. Non vedete voi che sopra questa faccia non vi è pur un neo, non che machie tanto oscure? »[10].

Fa. La prontezza dell'arguzie è assai famigliar alle femine.

Voleva (come ho detto) Apelle intendere più openioni, perché molte fiate la virtù intellettiva resta dal troppo frequente operare come avelata et ottusa; il perché sovente ci occorre che, credendo aggiognere perfezzione nell'opere, se gli accresce disgrazia[1]. Non per ciò voglio ch'il nostro pittore assiduamente s'eserciti nel dipignere[2], ma divertisca dall'operare, intratenendosi et istaurandosi con la dolcezza della poesia, over nella soavità della musica di voce et istromenti diversi, o con sue altre virtù, dil che ciascuno vero pittore debbe esser guarnito[3].

LA. Mi fate sovenir d'Alberto Duro alemano, il qual compose un'opera nel suo idioma che trattava anco di pittura, la qual cosa mertò esser degnamente scritta latina[4]; e di Leon Battista Alberto firentino, molto erudito nelle scienzie, come è accertato dalle sue opre latine[5], nelle quali ardì fondatamente, nel libro che fa di prospettiva, opponere a Vitruvio prospetico[6]; e dil Pordonone, che fu buon musico, in molte parti ebbe buona cognizion de littere e maneggiava leggiadramente più sorti d'armi[7]. Frate Sebastiano dal Piombo come riuscì eccellente nel liutto![8] Intendo del vostro Bronzino che si diletta molto de littere, di poesia e musica[9]. E Giorgio da 'Rezzo, giovane il qual, oltra che promette riuscir raro nell'arte, è anco vertuosissimo, et è quello che, come vero figliuol della pittura, ha unito e raccolto in un suo libro con dir candido tutte le vite et opere de' più chiari pittori[10]. Quasi che mi scordavo di Silvestro dal Fondago, nipote della pittura per esser figliuolo della musica, sirocchia dell'arte nostra. Costui ha un intelletto divino, tutto elevato, tutto virtù, et è buon pittore[11]. E veramente non creggio che mai fusse pittore privo totalmente di virtù, dico oltre la pittura.

FA. Tutti costoro furono pittori integri[12]. E perché la pittura non vuol laboriosità corporale[13], ma tien l'uomo quieto e malancolico[14], con le virtù naturali affisse nell'idea, util cosa sarà alla conservazione di questo individuo essercitarsi in cavalcare, giocare alla palla, lottare, giocare di scrimia[15], o almeno caminare per un certo spazio, confabolando con alcun

amico di cose allegre, perché tal cosa agilita la persona, accomoda la digestione e strugge la malancolia, et anco purifica la virtù dell'uomo[1]. E perché l'arte della pittura s'istende nell'imitare tutte le cose naturali et artificiali, non poco importa ch'il pittore abbi dilettazione di vedere et intendere similmente tutte le qualità e natura delle cose[2]. Convien adunque ch'in lui sia tanto giudicio di littere almeno, che sia capace della lingua latina et ami la volgare[3], per lo mezzo delle quali si potrà prevalere dell'istorie et invenzioni antiche[4]. Parte onorata et utile del nostro pittore sarebbe la fisionomia, come anco vuol Pomponio Gaurico[5], acciò che, se volesse dipignere una femina casta, sappi molto bene distinguere li contorni et applicare l'effigie secondo la qualità delle cose, imitando quel Demone lacedemone pittore[6], le pitture del quale erano tanto simili al propio, ch'in quelle si conoscea un avaro, un crudele, un vizioso e tutte l'altre propietà naturali. Poscia loderei ch'egli non fusse simile alli polli, che nascono, vivono e muoiono nel pollaio, ma che si separi dal nido, dove ognuno, per grande e raro ch'ei riesci, non vien molto istimato[7]. Quest'è per la lunga domestichezza et anco perché nel giudicare uno al primo colpo gli uomini percuoteno nelle miserie loro, dicendo: « Non è costui il tale, figliuolo di quel calzolaio che fece, che ebbe...? » et cetera. E per tanto il nostro pittore dispenserà la gioventù sua andando per le più nobil parti del mondo, come dispensator d'una tanta virtù, facendo con la maraviglia dell'opere sue ampla strada alla sua immortalità, donando le tavole a' signori e grandi uomini[8], li quali possono e debbono sostentare tal virtù a loro convenevole, come quelli che puonno dispensar loro nelle cose non necessarie; e da che gli conviene peragrar il mondo, se gli disconviene lo carico di moglie, come quel che risecca la perfezzion nostra e troncaci la libertà con l'amor de' figliuoli e con la persuasion di moglie[9]. E sopra il tutto aborrisca il pittore tutti li vizii, come l'avarizia[10], parte vile e vituperosa nell'uomo, il giuoco pernizioso e forfantesco, la crapola, madre dell'ignoranza e dell'ozio; né vivi per mangiare, ma si cibi sobria-

mente per sostentazion propia; schiffasi d'usar il coito senza il morso della ragione, qual è parte che debilita le potenzie virili, avilisce l'animo, causa malencolia et abbrevia la vita; non pratichi persone vili, ignoranti o precipitose, ma la sua conversazion sia con quelli da chi si può imparare et acquistar utile et onore[1]. Vesti onoratamente[2], né mai stia senza un servitore; usi tutte le commodità che può e che sono fatte per l'uomo. Voglio anco che si conservi in uno certo che di riputazione non affettata, non biasmevole, ma mista con affabilità e cortesia, accettando ognuno et intrinsecando con pochi; così non pur acquisterà la benevolenza de molti, ma si conserverà nell'amicizia de tutti[3]. Non accaderà stimolar gli uomini con disegni o con ampiezza di promissione a far l'opere, perché queste sono l'armi de chi intende poco l'arte; ma il nostro pittore, che sarà eccellente, attraerà ciascuno a ricercarlo e richiederlo nell'occorrenzie loro, salvo però s'un altro suo rivale tentasse d'abbatterlo. In questo caso voglio che lui venghi al duello della concorrenzia, e fare un'opera per uno, ma con patto che sia ammessa la più perfetta, come già volse far Giacopo Palma con Tiziano nell'opra de San Pietro Martire qui in Vinegia[4]; e così difender, conservar et aggrandir l'onor suo, il ch'è lecito in cielo et in terra. Ma Dio vi guardi dagli giudici ch'abbino gli occhi bendati over le mani pillose[5]. Né apparisca il nostro maestro con le mani empiastrate de tutti i colori, con li drappi lerci e camise succide, come guataro[6]; ma sia delicato e netto, usando cose odorose, come confortatrici del celebro[7]. Usi anco quelle foggie di abiti c'hanno più disegno, ma che contengano un che di gravità. Conviengli anco dil faceto nel motteggiare e ragionare di cose che siano conformi alla professione e natura di colui col qual ragiona, e questo vale nel ritrarre una persona, ché quel convenir stare fermo causa un certo che di noglia. In questa parte debbe esser il pittore ispediente, per non fastidir il paziente, perché se ne raggiona poi, et acquista un nome di troppo tedioso e vien aborrito da ognuno, et ancor trae le persone da quella volontà di farsi ritrarre e far altre opere.

Non sia il pittore dispettoso nell'esser premiato, ma si condanni, come quello che più apprezza l'onore che l'utile, et aborrisca quel far mercato, cosa veramente vilissima e mecanica et anco disconvenevole all'arte nostra[1]; imperò che non può il pittore prometter di fare un'opera perfetta, ancor che sia eccellente[2], ché molte fiate l'indisposizione et il troppo amore dell'opera c'è contraria di maniera ch'una figura, tolta in displicenza nella prima bozza, mai più riesce, né per ciò contradico alla natural perfezzione che può esser nel nostro pittore, perché questa indisposizione non causa dall'intelligenzia, ma dall'imperfezzione degli sensi nostri. Dall'altra parte colui ch'opera non può sapere il merito di quella cosa che non si vede, né anco si sa imaginare. E però, fatta l'opera, quella si premia sì come merta la sua perfezzione, acciò che lui patisca minor opposizione. Poscia che la bontà d'Iddio ci ha per suoi eletti, sia il pittore, come amatore della salute sua, buon cristiano[3], imperò che sempre gli uomini vissero sott'un ordine di religione, sopra la quale è la vera e perfetta legge d'Iddio. Sia questo nostro pittore tanto circospetto et integro in ciascuna parte necessaria all'arte nostra, che merti esser nomato maestro, come pien di magistero e come quello che può perfettamente insegnare ad altrui l'arte e virtù sua. E s'avvenisse che ne fusse richiesto come maestro, se conoscerà il discepolo ben disposto e ch'abbi dell'ingenioso, lo debbi accettare e con amore istruirlo ne l'arte, imitando la natura, la quale non solo pone cura in conservare la già perfetta pianta, ma anco le fa produrre e nodrire delli rampolli, acciò, educati dalla virtù della pianta, quelli conservino la specie e rendi⟨no⟩ il medemo frutto[4]. In questo Panfilo, maestro d'Apelle, usava gran scortesia e si mostrava avarissimo, perch'egli non pigliava discepolo alcuno per men precio d'uno talento attico all'anno, che valea più de sei cento scudi delli nostri, né si può dire che questo facesse per riputazion dell'arte perché li bastava il tenir le sue tavole in precio, ma anzi dimostrava non amar l'arte per altro che per l'utilità, cosa a noi veramente biasmevole, tenendo l'alchimia vera in

seno et essendo ricchi d'un tal tesoro che la morte sola ce lo può involare[1].

LA. Ora mi chiamo di voi sodisfattissimo, né voglio altrimenti fastidirvi in tal raggionamento, ancor che vi serebbe molto che dire.

FA. Se non vi sodisfate di quanto ho detto, sopplite da voi stesso et io starò a udire.

LA. Torniamo pur a rallegrarsi nella bellezza di tante nobil matrone. Eccovi il gentilissimo messer Pietro Antonio Miero, giovane padovano tutto scintillante di virtù et amato dal nostro Pino come egli stesso[2]. Accostiamocili, se volete accertarvi della prudenzia sua.

LODOVICO DOLCE

DIALOGO DELLA PITTURA

INTITOLATO L'ARETINO

NEL QUALE SI RAGIONA DELLA DIGNITÀ DI ESSA PITTURA, E DI TUTTE LE PARTI NECESSARIE CHE A PERFETTO PITTORE SI ACCONVENGONO. CON ESEMPI DI PITTORI ANTICHI E MODERNI; E NEL FINE SI FA MENZIONE DELLE VIRTÙ E DELLE OPERE DEL DIVIN TIZIANO.

Al magnifico e valoroso
signor Ieronimo Loredano.

Ho sempre portato, magnifico signor Ieronimo, e porto del continovo nel mio animo un disiderio vivissimo di dimostrare in qualche parte l'antica mia affezzione verso la nobilissima Casa Loredana; e questo non meno per cagioni publiche che per mie proprie e particolari. Publiche, essendo questa una delle più illustri famiglie di Vinegia, non solo per chiarezza di sangue, ma per il gran valore e per le infinite virtù che in lei sempre fiorirono: come ne fanno fede molti ottimi senatori et egregi capitani, che nella guerra e nella pace apportarono quasi di ogni tempo grandissimo utile a questa felicissima republica con perpetua lode e gloria di sé medesimi, e come ce ne dà chiarissimo esempio il serenissimo Leonardo Loredano, prencipe d'infiniti meriti, sì come quello che, intento solamente al bene universale, ne' tempi più pericolosi e più ardenti di guerra giovò alla sua carissima republica non meno col consiglio che con la eloquenza e con la liberalità; di cui si legge onoratissima memoria nelle Istorie del cardinal Bembo[1], e ne sono ripieni gli annali in guisa che tutti ne possono avere abondevole materia da ragionare. Per tacere ora il reverendissimo abbate mons. Francesco, vostro zio, et il clarissimo vostro padre (di cui io non sono bastante di accennare una minima parte della gran bontà e delle quasi infinite virtù) e di molti altri che al presente sono chiari e negli onori e nelle gloriose doti dell'animo; tra' quali V. M. è in modo lucida e risplendente di molte rare e virtuosissime qualità, che non è così onorato grado di che ella non ne venga giudicata degna e nol sia per ottenere. Né meno tacerò il novello abbate mons. Antonio, dignissimo suo fratello, il quale in così teneri anni è or-

nato di bellissime lettere e di tutti que' nobili costumi che in figliuolo di tanto padre e di così illustri progenitori si possono disiderare. Per mie cagioni particolari, percioché, oltre a molti benefici ricevuti dall'avolo mio e dalla mia casa da quel valorosissimo, cortesissimo e non mai a bastanza lodato prencipe, il padre mio (che mi lasciò morendo in età di due anni) ne ebbe la castaldia, onoratissimo ufficio a' cittadini[1].

Avendo io adunque così fatti obblighi verso la illustrissima Casa vostra, non potendo con altro adempire il mio disiderio di dimostrar la divozione che le ho sempre portato e porto, vengo inanzi di V. M. con questo picciol dono, che è quasi la fangosa acqua che nelle palme delle rozze mani appresentò l'umil contadino al gran Serse[2]. Ma perché la pittura, di cui in questo libricciuolo, sotto un paragone di Rafaello e di Michelagnolo, si ragiona assai acconciamente, è arte nobile, e V. M. è nobilissima et umanissima, spero che Ella, riguardando alla qualità del soggetto e molto più alla grandezza e sincerità del mio cuore, non si sdegnerà di riceverlo volentieri, accettandomi nel numero di coloro che La servono e riveriscono.

Di Venezia a' XII di agosto MDLVII.

Di V. M. servitore

LODOVICO DOLCE.

DIALOGO DELLA PITTURA

PIETRO ARETINO; GIOVAN FRANCESCO FABRINI.

⟨ARET.⟩ Oggi fanno a punto quindici giorni, Fabrini mio, che, ritrovandomi nella bellissima Chiesa di San Giovanni e Paolo, nella quale m'era ridotto insieme col dottissimo Giulio Camillo[1] per la solennità di san Pietro Martire, che si celebra ogni giorno allo altare ove è posta quella gran tavola della istoria di cotal santo, rappresentata divinamente in pittura dalla delicatissima mano del mio illustre signor compare Tiziano[2]; parvemi di vedervi tutto intento a riguardar quell'altra tavola di San Tomaso d'Aquino[3], che, in compagnia di altri santi, fu dipinta a guazzo[4], molti anni sono, da Giovanni Bellino, pittor viniziano. E se non che ambedue fummo sviati da M. Antonio Anselmi[5], che ci menò a casa di monsignore il Bembo[6], vi facevamo alora un improviso assalto, per tenervi tutto quel giorno prigione con esso noi. Ora, sovenendomi di avervi veduto tutto astratto in quella contemplazione, vi dico che la tavola del Bellino non è indegna di laude, percioché ogni figura sta bene e vi sono di belle teste; e così le carni, e non meno i panni non si discostano molto dal naturale. Da che si può comprendere agevolmente che il Bellino, per quanto comportava quella età, fu maestro buono e diligente[7]. Ma egli è stato dipoi vinto da Giorgio da Castelfranco[8], e Giorgio lasciato a dietro infinite miglia da Tiziano[9], il quale diede alle sue figure una eroica maestà[10] e trovò una maniera di colorito morbidissima, e nelle

tinte cotanto simile al vero, che si può ben dire con verità ch'ella va di pari con la natura.

Fab. Signor Pietro, non è mio costume di biasimare alcuno. Ma voglio ben dirvi sicuramente questo, che chi ha veduto una sola volta le pitture del divino Michelagnolo, non si dovrebbe invero più curar, per così dire, di aprir gli occhi per vedere opera di qualsivoglia pittore[1].

Aret. Voi dite troppo e fate ingiuria a molti pittori illustri[2]: come a Rafaello da Urbino, ad Antonio da Correggio, a Francesco Parmigiano, a Giulio Romano, a Polidoro, e molto più al nostro Tiziano Vecellio; i quali tutti con la stupenda opera delle loro pitture hanno adornata Roma e quasi tutta Italia, e dato un lume tale alla pittura, che forse per molti secoli non si troverà chi giunga a questo segno. Taccio di Andrea del Sarto, di Perino del Vaga e del Pordonone, che pure sono stati tutti pittori eccellenti, e degni che le loro opere siano e vedute e lodate da' giudiciosi.

Fab. Sì come Omero è primo fra' poeti greci, Virgilio fra' latini e Dante fra' toscani, così Michelagnolo fra' pittori e scultori della nostra età[3].

Aret. Non vi niego che Michelagnolo a' nostri dì non sia un raro miracolo dell'arte e della natura. E quelli che non ammirano le cose sue non hanno punto di giudicio, e massimamente d'intorno alla parte del disegno, nella quale senza dubbio è profondissimo: percioché egli è stato il primo[4] che in questo secolo ha dimostro a' pittori i bei dintorni, gli scorti, il rilevo, le movenzie e tutto quello che si ricerca in fare un nudo a perfezzione; cosa che non si era veduta inanzi a lui, lasciando però da parte gli Apelli et i Zeusi, i quali, non meno per testimonio de' poeti e scrittori antichi che per quello che di leggeri si può conoscere dalla eccellenza di quelle poche statue che ci sono state lasciate dalle ingiurie del tempo e delle nazioni nimiche, possiamo giudicar che fossero mirabilissimi[5]. Ma per questo non dobbiamo fermarci nelle laudi d'un solo, avendo oggidì la liberalità de' cieli prodotti pittori eguali et anco in qualche parte maggiori di

Michelagnolo[1]: come furono senza fallo alcuni dei sopradetti e come ce n'è oggidì uno, che basta per tutti.

Fab. Voi, signor Pietro, — perdonatemi — v'ingannate, se avete questa openione; perché la eccellenza di Michelagnolo è tanta, che si può, senza avanzare il vero, pareggiarla degnamente alla luce del sole, la quale di gran lunga vince et offusca ogni altro lume[2].

Aret. Le vostre sono parole poetiche e tali quali suol trar di bocca altrui l'affezzione,

> Che spesso occhio ben san fa veder torto[3].

Ma non è maraviglia che, essendo voi fiorentino, l'amor che portate a' vostri vi faccia talmente cieco[4], che riputiate oro solamente le cose di Michelagnolo e le altre vi paiano piombo vile[5]. Il che quando non fosse, vi raccordereste che la età di Alessandro Magno inalzava insino al cielo Apelle, né però rimaneva di lodare e di celebrar Zeusi, Protogene, Timante, Polignoto et altri eccellenti pittori. Così fu sempre tra' Latini nella poesia tenuto Virgilio divino, ma non si sprezzò giamai né si lasciò di leggere Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio et altri poeti, i quali, se bene si veggono dissimili l'uno dall'altro, tutti nel suo genere o diciamo maniera sono perfetti. E perché Dante sia pieno di tanta dottrina, chi è colui che non prezzi sommamente il leggiadrissimo Petrarca? Anzi, a lui la maggior parte lo pone inanzi. E se Omero fra' poeti greci fu solo, è perché altri non iscrissero in quella lingua soggetti di arme, se non dipoi un Quinto Calabro, che lo seguitò e non gli andò molto appresso[6], overo Apollonio, che scrisse l'Argonautica[7]. Ma sono alcuni, al mio giudicio poco intendenti, i quali, indrizzando tutte le cose ad una sola forma, biasimano chiunque da lei si discosta. Di qui, come ho udito dire, Orazio si fa beffe d'un certo sciocco, il quale era di tanto delicato gusto, che mai non cantava né recitava altri versi, fuor che quelli di Catullo e di Calvo[8]. Il quale Orazio, se vivesse oggidì, si riderebbe di

voi molto più, ascoltando le vostre parole, poi che volete che gli uomini si cavino gli occhi, per non vedere altre pitture che quelle di Michelagnolo, avendo, come ho detto, il Cielo prodotto alla nostra età pittori eguali et anco a lui superiori.

FAB. E dove troverete voi un altro Michelagnolo, non che maggiore?

ARET. È costume da fanciullo tornare a replicar molte volte una cosa. Pure vi dirò da capo, che sono stati a' nostri dì alcuni pittori eguali et eziandio in qualche parte maggiori a Michelagnolo; et ora ci è Tiziano, il quale, come ho accennato, basta per quanti ci furono.

FAB. Et io tornerò sempre a dirvi che Michelagnolo è solo.

ARET. Non vorrei venir sul paragone, per fuggir le comparazioni, le quali sono sempre odiose.

FAB. Stimo che fra noi si possa ragionar liberamente; e mi fia grato che abbiate a scegliere uno di questi vostri illustri pittori e confrontarlo con Michelagnolo, ché forse averrà che io, udite le vostre ragioni, muterò parere.

ARET. È difficile a sveller dell'animo altrui una openione che, piantata dalla affezzione, per qualche tempo v'abbia fermate le sue radici. Pure io farò quello che potrò: sì perché la verità non si dee tacere, sì per isvilupparvi dall'errore nel quale sete involto.

FAB. Ve ne saprò grado e confesserò di aver da voi ricevuto un beneficio molto grande.

ARET. E che direte, se io comincierò da Rafaello?

FAB. Che Rafaello è stato gran pittore, ma non eguale a Michelagnolo[1].

ARET. Il vostro è giudicio particolare; e non dovreste voi giudicar così risolutamente.

FAB. Anzi è giudicio comune.

ARET. Forse di que' che non sanno, i quali, senza intendere altro, corrono dietro il parer d'altrui, come fa una pecora dietro l'altra; over di alcuni pittorucci, che sono scimie di Michelagnolo[2].

FAB. Anzi, de' periti dell'arte e di molti dotti.

ARET. So bene io che in Roma, mentre che Rafaello viveva, la maggior parte, sì de' letterati come de' periti dell'arte, lo anteponevano nella pittura a Michelagnolo. E quelli che inchinavano a Michelagnolo erano per lo più scultori[1], i quali si fermavano solamente sul disegno[2] e su la terribilità[3] delle sue figure, parendo loro che la maniera leggiadra e gentile di Rafaello fosse troppo facile, e per conseguente non di tanto artificio[4]; non sapendo che la facilità è il principale argomento della eccellenza di qualunche arte e la più difficile a conseguire[5], et è arte a nasconder l'arte, e che finalmente, oltre al disegno, al pittore richieggono altre parti, tutte necessarissime[6]. Ma oggidì, se noi vogliamo porre nel numero di questi periti dell'arte alcuni pittori di gran nome, gli troveremo pure in favor di Rafaello; e se fra la moltitudine intenderemo quelli che sono lontani dal volgo, gli troveremo similmente in suo favore. Poi, se la moltitudine corre a veder l'opere dell'uno e dell'altro, non è dubbio che tutti non esclamino per Rafaello. E già i fautori di Michelagnolo affermano che Rafaello non seppe mai far cosa che non piacesse sommamente[7]. Ma lasciamo da parte le autorità e fermiamoci sopra qualche sodo fondamento di ragione.

FAB. Io v'ascolto volentieri, come uomo intendentissimo e parimente giudiciosissimo di qualunque cosa, e massimamente di pittura.

ARET. Voi dovete ben sapere che Rafaello, vivendo, mi fu carissimo amico[8] et altresì è ora amico mio Michelagnolo; il quale quanta sia la stima che faccia del mio giudicio, ne fa fede quella sua lettera in risposta d'una mia sopra la istoria della sua ultima pittura[9]. E quanta ancora ne facesse Rafaello, ne sarebbe testimonio Agostino Ghigi, se egli vivesse; essendo che Rafaello mi soleva dimostrar quasi sempre ogni sua pittura, prima ch'egli la pubblicasse, et io fui buona cagione d'indurlo a dipinger le volte del suo palagio. Ma tutto che ambedue mi siano stati amici, e l'uno serbi, ancor vivendo, viva l'amicizia meco, m'è più amica la verità[10]. Sodi-

sfarò adunque al vostro disiderio in cosa non necessaria, perché io mi credo che questa disuguaglianza in favor di Rafaello appresso gl' intendenti sia già decisa; ma utile in questo, che prima mi converrà fare un poco di discorso d'intorno all'importanza della pittura. Dirò adunque primieramente quello ch'è pittura e l'ufficio del pittore, e poi, discorrendo per tutte le sue parti, nel fine verrò al paragone di costor due, et ancora vi ragionerò di alcuni altri e principalmente di Tiziano.

FAB. So che molti hanno scritto onoratissimamente di Rafaello: come il Bembo, che lo mette uguale a Michelagnolo e scrisse ciò a tempo che Rafaello era giovanetto[1]; il Castiglione, che gli dà il primo luoco[2], e Polidoro Virgilio[3], che lo aguaglia ad Apelle, et il simile fa il vostro Vasari aretino nelle Vite de' pittori[4]. So d'altra parte che l'Ariosto nel principio del trentesimo terzo canto del suo Furioso distingue in tal guisa Michelagnolo dagli altri pittori, che lo fa divino[5]. Ma io non voglio rapportarmi, come dite, ad autorità di alcuno, per gran letterato che sia, ma solo alla ragione; ché, se io volessi accostarmi al parer di altrui, senza dubbio dovrei anteporre il vostro a quello di ciascun altro.

ARET. Voi di troppo mi onorate. E vi dico che l'Ariosto in tutte le parti del suo poema ha dimostro sempre uno ingegno acutissimo, fuor che in questa: non dico di lodar Michelagnolo che è degno d'ogni gran lode[6], ma di poner fra il numero di quei pittori illustri, ch'egli nomina, i due Dossi ferraresi, de' quali l'uno stette qui a Vinegia alcun tempo per imparare a dipinger con Tiziano, e l'altro in Roma con Rafaello: e presero una maniera in contrario tanto goffa, che sono indegni della penna d'un tanto poeta[7]. Ma questo errore sarebbe ancora tolerabile, perché si potrebbe dire che egli dall'amor della patria fosse stato ingannato; se non ne avesse egli fatto un via maggiore in mescolar Bastiano con Rafaello e con Tiziano[8], atteso che ci sono stati dimolti pittori assai più eccellenti di costui, i quali non sono però degni da esser paragonati con niuno di questi due. Ma un tal peccadi-

glio (per usar questa voce spagnuola)[1] non toglie che l'Ariosto non fosse quel perfetto poeta ch'è tenuto dal mondo, percioché sì fatte cose non sono di quelle che appartengono all'ufficio del poeta; né voglio però inferire che Bastiano non fosse assai buon pittore: ma aviene spesso che una gemma o altra cosa, sola tenendosi, potrà bella apparire, e paragonata con altra perderà riputazione e non parerà più quella. Poi è noto a ciascuno che Michelagnolo gli faceva i disegni[2]; e chi si veste delle altrui piume, essendone dipoi spogliato, riman simile a quella ridicola cornacchia ch'è discritta da Orazio[3]. Ricordami che, essendo Bastiano spinto da Michelagnolo alla concorrenza di Rafaello, Rafaello mi soleva dire: « Oh quanto egli mi piace, M. Pietro, che Michelagnolo aiuti questo mio novello concorrente, facendogli di sua mano i disegni! percioché dalla fama che le sue pitture non istiano al paragone delle mie potrà avedersi molto bene Michelagnolo ch'io non vinco Bastiano (perché poca loda sarebbe a me di vincere uno che non sa disegnare), ma lui medesimo, che si reputa, e meritamente, la idea del disegno »[4].

FAB. Invero che Bastiano non giostrava di pari con Rafaello, se bene aveva in mano la lancia di Michelagnolo: e questo, perché egli non la sapeva adoperare; e molto meno con Tiziano, il quale non ha molto che mi disse che, nel tempo che Roma fu saccheggiata da' soldati di Borbone, avendo alcuni Tedeschi, da' quali era stato occupato il palagio del Papa, acceso con poco rispetto il fuoco per uso loro in una delle camere dipinte da Rafaello, avenne che 'l fumo o la mano degl'istessi guastò alcune teste. E partiti i soldati e ritornatovi papa Clemente, dispiacendogli che così belle teste rimanessero guaste, le fece rifare a Bastiano. Trovandosi adunque Tiziano in Roma et andando un giorno per quelle camere in compagnia di Bastiano, fiso col pensiero e con gli occhi in riguardar le pitture di Rafaello, che da lui non erano state più vedute, giunto a quella parte dove avea rifatte le teste Bastiano, gli dimandò chi era stato quel presontuoso et ignorante che aveva imbrattati quei volti, non sapendo

però che Bastiano gli avesse riformati, ma veggendo solamente la sconcia differenza che era dall'altre teste a quelle[1]. Ma lasciamo cotali disparità, ché elle poco importano; e vegniamo alla pittura.

Aret. Il medesimo ho udito io ancora da altri.

Fab. Diffinitemi adunque prima quello che propriamente è pittura.

Aret. Farollo, benché è cosa facile et intesa da tutti. Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che imitazione della natura[2]; e colui che più nelle sue opere le si avicina, è più perfetto maestro. Ma perché questa diffinizione è alquanto ristretta e manchevole, perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione[3], aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma che ancora si rappresenta all'intelletto[4]. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli.

Fab. Questa diffinizione è facile e propria; e similmente è propria la similitudine tra il poeta et il pittore, avendo alcuni valenti uomini chiamato il pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla[5].

Aret. Puossi ben dire che, quantunque il pittore non possa dipinger le cose che soggiacciono al tatto, come sarebbe la freddezza della neve, o al gusto, come la dolcezza del mele; dipinge non di meno i pensieri e gli affetti dell'animo[6].

Fab. Ben dite, signor Pietro, ma questi per certi atti esteriori sí comprendono; e spesso per uno inarcar di ciglia, o increspar di fronte, o per altri segni appariscono i segreti interni, tal che molte volte non fa bisogno delle fenestre di Socrate.

ARET. Così è veramente. Onde abbiamo nel Petrarca questo verso:

E spesso ne la fronte il cor si legge[1].

Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell'animo[2] et in questi può il pittore isprimere acconciamente ogni passione: come l'allegrezze, il dolore, l'ire, le teme, le speranze et i disideri. Ma pur tutto serve all'occhio de' riguardanti.

FAB. Dirò ancora che, se bene il pittore è diffinito poeta mutolo, e che muta si chiami altresì la pittura; sembra pure, a un cotal modo, che le dipinte figure favellino, gridino, piangano, ridano e facciano così fatti effetti[3].

ARET. Sembra bene; ma però non favellano né fanno quegli altri effetti.

FAB. In ciò si può ricercare il parer del vostro virtuoso Silvestro, eccellente musico e sonatore del doge, il quale disegna e dipinge lodevolmente e ci fa toccar con mano che le figure dipinte da buoni maestri parlano, quasi a paragon delle vive[4].

ARET. Questa è certa imaginazione di chi mira, causata da diverse attitudini che a ciò servono, e non effetto o proprietà della pittura[5].

FAB. Così è.

ARET. L'ufficio adunque del pittore è di rappresentar con l'arte sua qualunque cosa, talmente simile alle diverse opere della natura, ch'ella paia vera[6]. E quel pittore, a cui questa similitudine manca, non è pittore; et all'incontro colui tanto più è migliore e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s'assomigliano alle cose naturali. Laonde, quando io vi averò dimostro, questa perfezzione trovarsi molto più nelle pitture del Sanzio che del Buonaroti, senza fallo ne seguirà quello che io vi ho replicato più volte. Né ciò farò per diminuir la gloria di Michelagnolo, né per accrescer quella di Rafaello: ché a niun de' due si può aggiun-

ger né levare; ma per gradire, come ho detto, a voi che lo mi chiedete, e per dire la verità[1], in servigio della quale ho spesso indrizzata contra i prencipi, come sapete, la spada della mia virtù, poco curandomi che la verità partorisca odio.

FAB. Ad ogni modo non è alcuno che ci ascolti.

ARET. Et io vorrei che ci fosser molti, perché, oltre c'ho a ragionar di soggetto nobile (ché nobile veramente è la pittura)[2], le cose vere si debbono dire a tutti, quando il fine non è di mordere, ma di giovare: come chi, paragonando insieme Platone et Aristotele, conchiudesse in favore dell'uno o dell'altro, non sarebbe tenuto maledico, quando egli dimostrasse, ambedue essere stati gran filosofi, ma l'uno all'altro superiore. Et io nel discorrer sopra questi due pittori spero di toccare alcune bellissime difficultà dell'arte, le quali, ove da voi o da altri fossero raccolte e scritte, non sarebbono elle senza utile di molti, che, se ben dipingono, poco intendono quello che sia pittura[3]; la quale ignoranza è cagione che divengano arroganti e mordaci[4], stimando che 'l dipinger sia impresa facile e da tutti, ove in contrario è difficilissima e da pochi[5]. Giovarebbe anco questo ragionamento per aventura non poco agli studiosi di lettere, per la conformità che ha il pittore con lo scrittore.

FAB. Io per la domestichezza, signor Pietro, che tenemo insieme non avrò rispetto di ritirarvi alquanto fuori di strada, cioè dall'ordine da voi proposto: ricercando che prima non vi sia grave di spendere alquante parole intorno alla dignità della pittura. Ché, se bene io ne ho letto altre volte, non l'ho per ciò a memoria; senzaché, la viva voce apporta sempre con esso lei non so che di più. E prima anco vorrei che mi dichiariste, se uno, che non sia pittore, è atto a far giudicio di pittura[6]. È vero che io trovo l'esempio in voi, che, senza mai aver tocco pennello, sete, come ho detto, giudiciosissimo in quest'arte: ma non ci è più che un Aretino. E disidero d'intender ciò per questa cagione: che sono alcuni pittori, i quali si sogliono ridere, quando odono alcun letterato ragionar della pittura.

ARET. Costoro debbono esser di quelli che di pittore non tengono altro che il nome; percioché, se avessero favilla di giudicio, saprebbono gli scrittori esser pittori[1]: ché pittura è la poesia, pittura la istoria, e pittura qualunque componimento de' dotti. Di qui il nostro Petrarca chiamò Omero

Primo pittor de le memorie antiche[2].

Ma ecco che io voglio di queste vostre altre dimande a tutto mio podere, Fabrini, contentarvi, massimamente avendo oggi assai commodo tempo da ragionare, ché non ci sarà alcuno che venga a disturbarci, per esser la maggior parte della città occupata in veder gli apparecchi che si sono fatti per la venuta della reina di Polonia, che in cotal giorno dee arrivare[3]. E dico che nell'uomo nasce generalmente il giudicio dalla pratica e dalla esperienza delle cose[4]. E non essendo alcuna cosa più famigliare e domestica all'uomo, di quello ch'è l'uomo, ne seguita che ciascun uomo sia atto a far giudicio di quello che egli vede ogni giorno, cioè della bellezza e della bruttezza di qualunque uomo; percioché, non procedendo la bellezza da altro, che da una convenevole proporzione che comunemente ha il corpo umano, e particolarmente tra sé ogni membro[5], et il contrario derivando da sproporzione: essendo il giudicio sottoposto all'occhio, chi è colui che non conosca il bello dal brutto? Niuno per certo, se non è in tutto privo d'occhi e d'intelletto. Onde, avendo l'uomo, come ha, questa cognizione intorno alla forma vera, che è questo individuo, cioè l'uomo vivo; perché non la dee aver molto più intorno alla finta, che è la morta pittura?

FAB. Risponderanno per aventura, signor Pietro, i pittori, ch'essi non niegano che, sì come la natura, comune madre di tutte le cose create, ha posta in tutti gli uomini una certa intelligenza del bene e del male, così non l'abbia posta del bello e del brutto. Ma, nella guisa che, per conoscer propriamente e pienamente quello ch'è bene e male, è mestiero di lettere e di dottrina; così, per saper con fondamento di-

scernere il bello dal brutto, fa bisogno d'uno avedimento sottile e d'un'arte separata. La qual cosa è propria del pittore.

ARET. Questo non è invero argomento che conchiuda: perché altra cosa è l'occhio, altra l'intelletto[1]. L'occhio non si può ingannar nel vedere, se non è infermo o losco o impedito da qualche altro accidente. S'inganna bene, e molto spesso, l'intelletto, essendo adombrato da ignoranza o da affezzione. L'uomo disidera naturalmente il bene, ma può errar nella elezzione, giudicando bene quel che è male: come colui il quale è più pronto a seguir quello che stima utile, che l'onesto. E di qui ha bisogno del filosofo.

FAB. Il medesimo si può dir dell'occhio, che, ingannato da certa apparenza, prende molte volte per bello quel ch'è brutto, e per brutto quel ch'è bello.

ARET. Già v'ho detto che la pratica fa il giudicio; e vi affermo ch'è più agevole che l'intelletto, che l'occhio, s'inganni. Non di meno tenete pur fermo che in tutti è posto naturalmente un certo gusto del bene e del male, e così del bello e del brutto, in modo ch'e' lo conoscono[2]; e si trovano molti che, senza lettere, giudicano rettamente sopra i poemi e le altre cose scritte: anzi, la moltitudine è quella che dà comunemente il grido e la riputazione a poeti, ad oratori, a comici, a musici et anco, e molto più, a pittori[3]. Onde fu detto da Cicerone che, essendo così gran differenza dai dotti agl'ignoranti, era pochissima nel giudicare. Et Apelle soleva metter le sue figure al giudicio comune. Potrei anco dire che 'l giudicio delle tre dee fu rimesso ad un pastore. Ma io non intendo in generale della moltitudine, ma in particolare di alcuni belli ingegni, i quali, avendo affinato il giudicio con le lettere e con la pratica, possono sicuramente giudicar di varie cose, e massimamente della pittura[4], che appartiene all'occhio, istrumento meno errabile[5], e la quale si accosta alla natura nella imitazion di quelle cose che noi abbiamo sempre inanzi. Vedete che Aristotele scrisse della poesia e non fu poeta; scrisse dell'arte oratoria e però non fu oratore; scrisse anco (perché mi potreste dire ch'egli quelle facultà

avesse imparate, se ben non le esercitava) di animali e di altre cose che non erano di sua professione. E similmente Plinio trattò di gemme, di statue e di pittura, né fu lapidario, né statuario, né pittore. Non niego già che 'l pittore non possa aver cognizione di certe minutezze, di che non avrà contezza un altro che pittore non sia[1]. Ma queste, se ben saranno importanti nell'operare, saranno elle poi di poco momento nel giudicare. Parmi per queste poche parole a bastanza aver dimostro che ogni uomo ingenioso, avendo all'ingegno aggiunta la pratica, può giudicar della pittura; e tanto più, se e' sarà avezzo a veder le cose antiche e le pitture de' buoni maestri: perché, avendo nella mente una certa imagine di perfezzione, gli fia agevole di far giudicio quanto le cose dipinte si accostino o si allontanino da quella.

FAB. In questa parte rimango sodisfatto. Seguite in ragionar della dignità della pittura, percioché sono alcuni che, poco prezzandola, si danno a credere ch'ella sia arte mecanica[2].

ARET. Costoro, Fabrini, non conoscono quanto ella sia utile[3], necessaria[4] e di ornamento al mondo et alle cose nostre[5]. Non è dubbio che ciascun'arte è tanto più nobile, quanto ella è più stimata da uomini di alta fortuna e da pellegrini intelletti. La pittura fu sempre in tutte l'età avuta in sommo pregio da re, da imperatori e da uomini prudentissimi[6]. Ella adunque è nobilissima. Questo si prova agevolmente con gli esempi che si leggono in Plinio et in diversi autori, i quali scrivono che Alessandro Magno prezzò sì fattamente la mirabile eccellenza di Apelle, ch'ei gli fece dono non pur di gioie e di tesori, ma della sua cara amica Campaspe, solo per aver conosciuto che Apelle, il quale l'aveva ritratta ignuda, se n'era di lei innamorato: liberalità incomparabile e maggiore che se egli donato gli avesse un regno, essendo che più importa donar le affezzioni degli animi, che i regni e le corone[7].

FAB. Oggidì non si trovano degli Alessandri.

ARET. Appresso ordinò che a niuno, fuor che ad Apelle, fosse lecito di dipingerlo dal naturale[8]. E prendeva tanto di-

letto della pittura, che spesso lo andava a trovare alla sua stanza e spendeva dimolte ore in ragionar seco domesticamente et in vederlo dipingere[1]. E questo fu pur quell'Alessandro, il quale, oltre ch'era stato molto bene introdotto nella cognizion della filosofia da Aristotele, che gli fu maestro, aveva posto il fine d'ogni sua gloria nell'arme e nel vincere e soggiogare il mondo[2]. Leggesi ancora che, trovandosi il re Demetrio con un grande esercito accampato a Rodi e potendo con molta facilità prender questa città, se vi faceva accendere il fuoco in certa parte, dove era posta una tavola dipinta da Protogene; come che egli ardesse di disiderio d'impadronirsi di così nobile città, elesse di perderla, perché l'opera di Protogene non si abbruciasse: facendo maggiore istima d'una pittura che d'una città[3].

Fab. Bellissimo esempio in lode della pittura.

Aret. Ce ne sono degli altri: come, essendo condotto Apelle, da uno che gli portava invidia, al convito di certo re suo nimico, il re, conosciutolo, con fiero sguardo gli dimandò perché egli fosse stato cotanto audace, che avesse avuto ardimento di venire alla sua presenza. Apelle, non vi si trovando colui che quivi l'aveva menato, prese un carbone in mano e disegnò prestamente nel muro la faccia di quel suo nimico, tanto simile alla vera che, dicendo egli al re: « Costui è quello che mi vi ha condotto », il re, conosciutolo da quel poco di macchia fatta da Apelle, gli perdonò, mosso solamente da maraviglia della sua virtù[4]. Dovete anco sapere che i Fabii, nobilissima famiglia romana, furono cognominati Pittori per avere il primo di tal cognome dipinto in quella città il tempio della Salute[5].

Fab. Ricordomi che Quinto Pedio, nipote di Cesare, da lui lasciato a parte dell'eredità con Ottavio, dipoi cognominato Augusto, essendo nato mutolo, fu da Messala Oratore posto ad imparare a dipingere; il cui consiglio fu lodato dal detto, conoscendo quel prudente imperadore che, dopo le lettere, non si trovava arte più nobile della pittura, e volendo con quest'arte supplire al difetto della natura[6]. Ricor-

domi parimente che alcuni uomini dotti furono pittori: come Pacuvio, antico poeta[1], Demostene, prencipe de' greci oratori. Metrodoro fu parimente pittore e filosofo[2], et anco il nostro Dante imparò a disegnare[3].

ARET. È oggidì qui in Vinegia[4] monsignor il Barbaro, eletto patriarca di Aquilegia, signor di gran valore e d'infinita bontà[5], e parimente il dotto gentiluomo M. Francesco Morosini, i quali due disegnano e dipingono leggiadramente; oltre una infinità di altri gentiluomini che si dilettano della pittura, tra i quali v'è il magnifico M. Alessandro Contarini, non meno ornato di lettere che di altre rare virtù[6]. Ma seguendo le grandezze de' prencipi, che dirò di Carlo quinto, il quale, come emulo di Alessandro Magno, per le molte cure e per i travagli quasi continui che gli apportano le cose della guerra non lascia di volger molte volte il pensiero a quest'arte?[7] la quale ama et apprezza tanto, che, essendogli pervenuta all'orecchie la fama del divin Tiziano, con benigni et amorevoli inviti due volte lo chiamò alla corte: dove, oltre allo averlo onorato al pari de' primi personaggi che erano in essa corte, gli concesse privilegi, provisioni e premi grandissimi, e d'un solo ritratto, ch'ei gli fece in Bologna, mille scudi ordinò che gli fossero dati[8]. Et anco Alfonso duca di Ferrara si mostrò molto amico della pittura e diede al medesimo trecento scudi per un ritratto di sé stesso, fatto dalla sua mano. Il quale veduto poi da Michelagnolo, ei lo ammirò e lodò infinitamente, dicendo ch'egli non aveva creduto che l'arte potesse far tanto, e che solo Tiziano era degno del nome di pittore[9].

FAB. Per certo la eccellenza di questo uomo è tanta che, quando l'imperadore e 'l duca di Ferrara gli avesser donato una città, non l'avrebbono premiata a bastanza. Ma non resta che Michelagnolo non sia Michelagnolo.

ARET. Aspettate pure. Il re Filippo ancora, degno figliuolo di tanto prencipe, ama et onora la pittura, e delle molte opere che gli manda spesso Tiziano spero che un giorno se ne vedranno premi degni della grandezza di sì fatto re e

della virtù di cotal pittore[1]. Ho similmente inteso che l'uno e l'altro sanno disegnare. E M. Enea Vico parmigiano, non solo intagliator di stampe di rame oggidì senza uguale, ma letterato e sottile investigator delle cose appartinenti alla cognizion delle istorie (come si vede ne' libri delle sue Medaglie, e della Genealogia de' Cesari), essendo già qualche anno ritornato dalla corte, mi raccontò che, appresentato ch'egli ebbe a Cesare il rame del suo politissimo intaglio, nel quale, fra diversi ornamenti di figure che dinotano le imprese e la gloria di Sua Maestà, si contiene il suo ritratto[2], Cesare, presolo in mano et appoggiatosi a una fenestra, lo drizzò al suo lume; e dopo lo averlo riguardato intentamente buona pezza, oltre al disiderio, che dimostrò, che di quello si stampassero molte carte, non si potendo ciò fare, perché il rame era indorato, discorrendo seco minutamente d'intorno alla invenzione et al disegno, diede un buon saggio di esserne intendente tanto quanto molti altri che ne faccino professione, o poco meno; e fece annoverare al medesimo dugento scudi.

FAB. Mi viene in memoria di aver letto in Suetonio che ancora Nerone imperadore, per altro vizioso e crudele, dipingeva e faceva di sua mano rilievi di terra bellissimi[3]; e Giulio Cesare parimente soleva esser vaghissimo di pitture e d'intagli[4].

ARET. Dilettossene eziandio Adriano imperadore[5] et Alessandro Severo[6], figliuolo di Mammea, et alcuni altri. E se vogliamo riguardare a' prezzi con che furono comperate diverse pitture, gli troveremo quasi infiniti: percioché si legge che Tiberio ne pagò una sessanta sesterzii[7], che fanno cento cinquanta libbre d'argento romane, et il re Attalo comperò una tavola d'Aristide Tebano per cento talenti[8], che vagliono, riducendogli alla nostra moneta, sessanta mila scudi.

FAB. So che si trovarono similmente alcuni pittori, tra' quali fu Zeusi, i quali, stimando che né l'argento né l'oro bastassero a pagar compiutamente le loro opere, le donavano[9].

ARET. È ben vero ch'a' nostri dì comunemente i prencipi sono molto più ristretti, ne' premi di tali gloriose fatiche, che

gli antichi a que' buoni tempi non erano[1]; come aviene anco negli onorati sudori de' letterati.

Fab. E questo diede cagione all'arguto e piacevole Marziale di dire:

> Trovinsi, Flacco, pur de' Mecenati,
> Che Virgilii oggidì non mancheranno[2].

Aret. Nondimeno, oltre a quello che s'è detto di Tiziano, Leonardo Vinci, gran pittore, fu largamente donato et infinitamente onorato da Filippo duca di Melano e dal liberalissimo Francesco re di Francia, nelle cui braccia egli si morì vecchissimo di molti anni[3]; Rafaello da papa Giulio secondo e poscia da Leone decimo[4], e Michelagnolo da que' due pontefici e da papa Paolo terzo[5], dal quale ancora fu onorato pur Tiziano nel tempo ch'egli fece il suo ritratto in Roma[6] e quella bellissima nuda per il cardinal Farnese, che fu con maraviglia più d'una volta veduta da Michelagnolo[7]. È stato egli oltre a ciò più volte ricerco da tutti i duchi e signori, così italiani come tedeschi.

Fab. Meritamente furono sempre stimati i pittori, perché e' pare che essi d'ingegno e di animo avanzino gli altri uomini[8], poi che le cose, che Dio fatte ha, ardiscono con l'arte loro d'imitare e le ci apresentano in modo che paiono vere. Onde non mi fo maraviglia che i Greci, conoscendo la grandezza della pittura, proibissero a' servi di dipingere[9], e che Aristotele separi quest'arte dalle meccaniche[10], dicendo che si dovrebbe per le città instituir publiche scuole, ove i fanciulli l'apparassero.

Aret. Fin qui adunque abbiamo veduto in buona parte la nobiltà della pittura, et in quanto pregio fossero e siano i buoni pittori. Veggiamo ora quanto ella sia utile, dilettevole e di ornamento[11]. Prima non è dubbio ch'è di gran beneficio agli uomini il veder dipinta la imagine del nostro Redentore, della Vergine e di diversi santi e sante. E puossi prendere argomento da questo: che, ancora che alcuni impe-

radori, e massimamente greci, proibissero l'uso publico delle imagini, esso da molti pontefici ne' sagri concilii fu approvato e la Chiesa danna per eretici coloro che non le accettano[1]. Perché le imagini non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliatoi, destano anco a divozione gl'intendenti, questi e quelli inalzando alla considerazione di ciò ch'elle rappresentano. Onde si legge[2] che Giulio Cesare, veggendo in Ispagna una statua di Alessandro Magno e mosso da quella a considerar che Alessandro, negli anni ne' quali esso alora si trovava, aveva quasi acquistato il mondo, e che da lui non si era ancor fatta cosa degna di gloria, pianse; e tanto s'infiammò nel disiderio della immortalità, che si mise dipoi a quelle alte imprese, per le quali non solo si fece eguale ad Alessandro, ma lo superò. Scrive anco Sallustio[3] che Quinto Fabio e Publio Scipione solevano dire che, quando riguardavano le imagini de' maggiori, si sentivano accender tutti alla virtù; non che la cera o il marmo, di ch'era fatta la imagine, avesse tanta forza, ma cresceva la fiamma negli animi di que' egregi uomini per la memoria de' fatti illustri, né prima si acquetava, che essi con le loro prodezze non avevano aguagliata la lor gloria. Le imagini adunque de' buoni e de' virtuosi infiammano gli uomini, come io dico, alla virtù et alle opere buone. Et oltre alle cose della religione, apporta ancora quest'arte utile ai prencipi et ai capitani, veggendo essi spesse volte disegnati i siti de' luoghi e delle città, prima che incaminino gli eserciti e si pongano a veruno assalto; onde si può dire che la sola mano del pittore sia lor guida, essendo che il disegno è proprio di esso pittore[4]. Hassi ancora a riconoscer dal pittore la carta del navigare, e parimente da lui hanno origine e forma tutte le arti manuali, perché architetti, muratori, intagliatori, orefici, ricamatori, legnaiuoli et infino i fabbri, tutti ricorrono al disegno[5], proprio, come s'è detto, del pittore.

FAB. Non si può negare: percioché di qualunque cosa, volendo significar che ella sia bella, si dice lei aver disegno.

ARET. Quanto al diletto[1], benché ciò si possa comprender dalle cose dette inanzi, aggiungo che non è cosa che tanto soglia tirare a sé e pascer gli occhi de' riguardanti, quanto fa la pittura; non le gemme, non l'oro istesso[2]. Anzi, questo e quelle sono più stimati, se qualche intaglio o lavoro di mano di artificioso maestro in sé contengono: o che siano figure d'uomini o d'animali, o altra cosa che abbia disegno e vaghezza. E questo non solamente aviene a coloro che sanno, ma al volgo ignorante et anco a' fanciulli, i quali talor, veggendo qualche imagine dipinta, la dimostrano quasi sempre col dito e pare che tutti s'ingombrino di dolcezza i lor pargoletti cuori.

FAB. Il medesimo scrive il Castiglione, in una sua bellissima elegia latina, che aveniva a' suoi piccioli figliuoletti nel riguardare il suo ritratto fatto da Rafaello, che ora si trova in Mantova et è opera degna del suo nome[3].

ARET. Infine, chi è colui che non comprenda l'ornamento che porge la pittura a qualunque cosa[4]? Percioché e i publici edifici et i privati, benché siano i muri di dentro vestiti di finissimi arazzi, e le casse e le tavole coperte di bellissimi tapeti, senza l'ornamento di qualche pittura assai di bellezza e di grazia perdono[5]. E di fuori molto più dilettano agli occhi altrui le facciate delle case e de' palagi dipinte per mano di buon maestro, che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi e di serpentini fregiati di oro. Il simile vi dico delle chiese e de' sacri chiostri; onde non senza cagione i pontefici da me detti procurarono che le stanze del palagio papale fossero dipinte da Rafaello, e le capelle di San Pietro e di San Paolo da Michelagnolo. E questa illustrissima Signoria fece dipinger la sala del Gran Consiglio a diversi pittori più e meno valenti, secondo quelle età rozze o non ancora capaci dell'eccellenza della pittura[6], e dipoi vi ha fatto far due quadri a Tiziano[7], il cui pennello volesse Dio che l'avesse tutta dipinta: ché forse oggidì la medesima sarebbe uno de' più belli et onorati spettacoli che si vedesse in Italia. Fece ancora, ma molto a dietro, dipinger dal di fuori il fon-

daco de' Tedeschi a Giorgio da Castelfranco, et a Tiziano medesimo, che alora era giovanetto, fu allogata quella parte che riguarda la Merceria[1]; di che dirò al fine alquante parole. Ma di questa parte non accade dire altro, se non che, fra' costumi barbari degl'infedeli, questo è il peggiore, che non comportano che in fra di loro si faccia alcuna imagine di pittura né di scoltura[2]. È ancora la pittura necessaria per ciò, che senza il suo aiuto noi non avressimo (come s'è potuto conoscere) né abitazione né cosa alcuna che appartenga al-l'uso civile[3].

FAB. Voi avete, signor Pietro, secondo il mio parere, ragionato molto a pieno della dignità della pittura. Ora vi sia in grado di seguir la materia ordinata, acciò che io sappia fare il giudicio ch'io ricerco.

ARET. Avrei potuto assai più allargarmi, ma, non essendo ciò appartinente al paragone per cui parliamo, basterà questo a sodisfazion della vostra richiesta. E tornando nel camino donde uscito io sono, avendo diffinita la pittura e detto qual sia l'ufficio del pittore, seguirò ora ogni sua parte.

FAB. Già mi diletta molto questo ragionamento e veggio che voi ragionate copiosamente e con molto ordine.

ARET. Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito[4]. La invenzione è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare[5]. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta[6]. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate[7]: animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella spezie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo.

FAB. A me parete l'uno e l'altro.

ARET. Piacemi, se così è. E cominciando dalla inven-

zione, in questa dico che vi entrano molte parti, tra le quali sono le principali l'ordine e la convenevolezza[1]. Percioché, se 'l pittore, per cagion di esempio, avrà a dipinger Cristo o san Paolo che predichi, non istà bene che lo faccia ignudo o lo vesti da soldato o da marinaio, ma bisogna ch'e' consideri un abito conveniente all'uno et all'altro[2]; e principalmente di dare a Cristo una effigie grave, accompagnata da una amabile benignità e dolcezza, e così di far san Paolo con aspetto che a tanto apostolo si conviene, in modo che l'occhio che riguarda stimi di vedere un vero ritratto, sì del datore della salute come del vaso di elezzione. Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di legno, ch'egli aveva messo in croce un contadino; ancora che a Donatello nell'arte della scoltura si trovasse ne' tempi moderni niun pari e un solo Michelagnolo superiore[3]. Similmente, avendo il pittore a dipinger Mosè, non dovrà fare una figura meschina, ma tutta piena di grandezza e di maestà. Di qui terrà sempre riguardo alla qualità delle persone, né meno alle nazioni, a' costumi, a' luoghi et a' tempi[4]; talché, se depingerà un fatto d'arme di Cesare o di Alessandro Magno, non conviene che armi i soldati nel modo che si costuma oggidì, et ad altra guisa farà le armature a Macedoni, ad altra a Romani; e se gli verrà imposto carico di rappresentare una battaglia moderna, non si ricerca che la divisi all'antica. Così, volendo raffigurar Cesare, saria cosa ridicola ch'ei gli mettesse in testa uno involgio da turco o una berretta delle nostre, o pure alla viniziana.

FAB. Questa parte della convenevolezza è ancora necessarissima agli scrittori, tanto che senza essa non possono far cosa perfetta. Onde ben disse Orazio che in una comedia importa molto che abbia a favellare il servo o il padrone. Onde e' va toccando le condizioni che si debbono serbare in Achille, e quelle che in Oreste, in Medea et in altri[5].

ARET. Errò nella convenevolezza non solo degli abiti, ma anco de' volti Alberto Duro[6], il quale, perché era tedesco, disegnò in più luoghi la Madre del Signore con abito da

tedesca, e similmente tutte quelle sante donne che l'accompagnano. Né restò ancora di dare a' Giudei effigie pur da tedeschi, con que' mostacchi e capigliature bizzarre ch'essi portano, e con i panni che usano. Ma di questi errori, che appartengono alla convenevolezza della invenzione, ne toccherò forse alcuno, quando verrò al paragone di Rafaello e di Michelagnolo.

Fab. Vorrei, signor Pietro, che non solamente tocaste gli estremi viziosi, ne' quali non caggiono se non gli sciocchi, ma che ragionaste ancora di quelle parti, le quali confinano col vizio e con la virtù, ove anco i grand'uomini alle volte inciampano.

Aret. Questo farò. Ma stimate voi che fosse per aventura sciocco Alberto Duro? Egli fu valente pittore et in questa parte della invenzione stupendo[1]. E se l'istesso fosse nato così in Italia, come nacque in Germania (nella quale, avenga che in diversi tempi vi abbiano fiorito ingegni nobilissimi, così nelle lettere come in varie arti, la perfezzion della pittura non vi fu giamai), mi giova a credere ch'ei non sarebbe stato inferiore ad alcuno. E per testimonio di ciò vi affermo che l'istesso Rafaello non si recava a vergogna di tener le carte di Alberto attaccate nel suo studio, e le lodava grandemente[2]. E, quando egli non avesse avuto altra eccellenza, basterebbe a farlo immortale l'intaglio delle sue stampe di rame; il quale intaglio con una minutezza incomparabile rappresenta il vero et il vivo della natura, di modo che le cose sue paiono non disegnate, ma dipinte, e non dipinte, ma vive[3].

Fab. Ho vedute alcune sue carte, le quali nel vero in questa parte m'hanno fatto stupire.

Aret. Questo è quanto alla convenevolezza. Quanto all'ordine, è mistiero che 'l pittore vada di parte in parte rassembrando il successo della istoria che ha presa a dipingere, così propriamente che i riguardanti stimino che quel fatto non debba essere avenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto[4]. Né ponga quello che ha ad essere inanzi, dapoi, né quello c'ha ad esser dapoi, inanzi; disponendo ordinatissimamente le cose nel modo che elle seguirono.

FAB. Questo istesso insegna Aristotele nella sua Poetica agli scrittori di tragedie e di comedie[1].

ARET. Ecco Timante, uno de' lodati pittori antichi, il quale dipinse Ifigenia figliuola di Agamennone, di cui Euripide compose quella bella tragedia che fu tradotta dal Dolce e ricitata qui in Vinegia alcuni anni sono. La dipinse, dico, innanzi all'altare, ove essa aspettava di essere uccisa in sacrificio a Diana; et avendo il pittore nelle faccie de' circostanti espressa diversamente ogni imagine di dolore, non si assicurando di poterla dimostrar maggiore nel volto del dolente padre, fece che egli se lo copriva con un panno di lino, overo col lembo della vesta. Senzaché Timante ancora serbò in ciò molto bene la convenevolezza, perché, essendo Agamennone padre, pareva ch'e' non dovesse poter sofferire di veder con gli occhi propri amazzar la figliuola[2].

FAB. Bellissima nel vero invenzione fu questa.

ARET. Parrasio similmente, illustre pittore di quella età, fece due figure: l'una delle quali, contendendo della vittoria, pareva che sudasse, l'altra si disarmava e sembrava che ansasse[3]. Questi due esempi di pittori antichi possono dimostrar di quanta importanza al pittore sia la invenzione, perché da lei derivano overo seco si accompagnano tutte le belle parti del disegno[4]. Né resterò più inanzi di dirne alcuno de' pittori moderni. Non meno dee imaginarsi il pittore i siti e gli edifici simili alla qualità de' paesi, in guisa che non attribuisca ad uno quello ch'è proprio dell'altro[5]. Onde non fu molto prudente quel pittore, il quale, dipingendo Mosè che con la verga, percotendo il sasso, ne fece uscir miracolosamente fuori l'acqua disiderata dagli Ebrei, finse un paese fertile, erboso e cinto di vaghe montagnette: sì perché la istoria pone che questo miracolo avenisse nel deserto, sì ancora perché ne' luoghi fertili v'è sempre abondanza d'acqua.

FAB. Bisogna certamente che 'l pittore abbia un fiorito ingegno e non dorma punto nella invenzione. Vedete come bene Orazio nel principio della sua Poetica, scritta ai Pisoni, volendo favellar pur della invenzione e prendendo la simili-

tudine dal pittore, per essere il poeta e 'l pittore, come s'è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima invenzione: il senso dei cui versi può esser tale:

> Se collo di cavallo a capo umano
> Alcun pittor per suo capriccio aggiunga,
> Quello di varie piume ricoprendo;
> E porga al corpo suo forma sì strana,
> Che fra diverse qualità di membra
> Abbia la coda di difforme pesce
> E la testa accompagni un dolce aspetto
> Di vaga e leggiadrissima donzella:
> A veder cosa tal sendo chiamati,
> Potreste, amici, ritener il riso?[1]

ARET. E questo, al mio parere, dinota che in tutto il contenimento della istoria, la quale abbracci molte figure, si faccia un corpo che non discordi[2]: come sarebbe, se io avessi a dipingere il piover della manna nel deserto, dovrei fare che tutti gli Ebrei, che in tal cosa si vanno rappresentando, con varie attitudini raccogliessero questo cibo celeste, dimostrando allegrezza e disiderio grandissimo, in guisa che non paresse che alcuno si stesse indarno; come si vede nella carta di Rafaello[3], il quale, oltre ciò, si ha imaginato un deserto vero, con casamenti di legnami convenienti al tempo et al luogo, e dato a Mosè effigie grave[4], vestendolo di abito lungo, et hallo fatto di statura grande et augusta, dando infino alle Giudee vesti con raccami[5], sì come elle usavano. Né debbo tacere, poi che non si dee tacere la verità, che intorno alla istoria colui che dipinse[6], nella sala detta di sopra, appresso il quadro della battaglia dipinta da Tiziano, la istoria della scomunica fatta da papa Alessandro a Federico Barbarossa imperadore, avendo nella sua invenzione rappresentata Roma, uscì al mio parere sconciamente fuori della convenevolezza a farvi dentro que' tanti senatori viniziani, che fuor di proposito stanno a vedere: conciosiacosa che non ha del verisimile che essi così tutti a un tempo vi si trovassero, né hanno

punto da far con la istoria. Servò bene e divinamente, all'incontro, la convenevolezza Tiziano nel quadro ove il detto Federico s'inchina et umilia inanzi il papa baciandogli il santo piede, avendovi dipinto giudiciosamente il Bembo, il Navagero et il Sannazaro che riguardano[1]: percioché, quantunque l'avenimento di questa cosa fosse molti anni a dietro, i primi due sono imaginati in Vinegia patria loro, e non è lontano dal vero che 'l terzo vi sia stato. Senzaché non era disconvenevole che uno de' primi pittori del mondo lasciasse nelle sue publiche opere memoria dell'aspetto de' tre primi poeti e dotti uomini della nostra età, due de' quali erano gentiluomini viniziani, e l'altro fu tanto affezzionato a questa nobilissima città di Vinegia, che in un suo epigramma l'antepose a Roma. L'epigramma, ridotto nella lingua nostra, è questo:

Vedendo la città d'Adria Nettuno
Gloriosa sedersi in mezzo a l'onde
E porre a tutto 'l mar legge et impero:
«Giove, quanto a te par — stupendo disse —
Del gran Monte Tarpeo ti gloria e vanta
E le mura di Marte apprezza e loda.
Se inanzi al mare il tuo bel Tebro poni,
L'una e l'altra città riguarda e mira;
E sì dirai tu poi: Quella ebbe forma
Già per le man degli uomini mortali,
Ma questa fabricar gli eterni Dei»[2].

Il medesimo epigramma fu leggiadramente tradotto in un sonetto dal virtuosissimo giovane M. Giovan Mario Verdezotto, il quale, molto di pittura dilettandosi, l'accompagna con le lettere, alle volte ancora egli disegnando e dipingendo[3].

⟨FAB.⟩ Sono cotali lode nel vero grandi, ma degne di questa città.

ARET. Ora, presuppongasi che questo uomo da bene in ciò non sia punto mancato di giudicio (ché certo, quando quella invenzione non meriti laude per altro, sì lo merita ella per la dignità di que' rari signori che rappresenta; essendo

che le imagini spesse volte si riveriscono per la effigie di coloro che elle contengono, se ben sono di mano di cattivi maestri); mostrò di aver bene avuto poca considerazione alora ch'ei dipinse la Santa Margherita a cavallo del serpente[1].

FAB. Io niuna di queste opere ho veduto. Ma della invenzione parmi avere udito assai. Passate al disegno.

ARET. Ho da dire ancora, d'intorno alla materia della invenzione, alquante parole: come, che ogni figura faccia bene la sua operazione[2]. Onde, se una siede, paia che ella siede commodamente; se sta in piede, fermi le piante de' piedi in guisa che non paia che trabbocchi; e se ella si muove, sia il movimento facile, e con le circostanze che toccherò più avanti. Et è impossibile che 'l pittore possegga bene le parti che convengono alla invenzione, sì per conto della istoria come della convenevolezza, se non è pratico delle istorie e delle favole de' poeti[3]. Onde, sì come è di grande utile a un letterato, per le cose che appartengono all'ufficio dello scrivere, il saper disegnare[4]; così ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del pittore il saper lettere. Ma, non essendo il pittor letterato, sia almeno intendente, come io dico, delle istorie e delle poesie, tenendo pratica di poeti e d'uomini dotti[5]. Voglio ancora avertire che, quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie che genera nella sua mente la istoria, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente[6]; come soleva il medesimo Rafaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione[7], che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti l'uno dall'altro, una istoria, e tutti avevano grazia e stavano bene. E guardi sopra tutto il pittore di non incorrer nel vizio di colui che, avendo cominciato a fare un bel vaso, lo fa riuscire in una scodella o in altra cosa simile di vile e picciolo prezzo. Questo dico, perché aviene spesso che 'l pittore si avrà imaginata alcuna bella invenzione, né riuscirà poi in rappresentarla per debolezza

delle sue forze; onde dovrà lasciarla e prenderne un'altra che possa condur bene, in tanto ch'e' non sia sforzato di far quello che non era sua intenzione[1].

FAB. E questo aviene medesimamente a noi altri, che per povertà di parole spesse volte siamo astretti a scriver cosa che non avevamo nel pensiero.

ARET. Per quello che s'è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla istoria e dall'ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia[2], e dall'ingegno, oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure; ma questa è parte comune col disegno. Basta a dire che in niuna parte di questa invenzione il pittore sia ocioso; e non elegga più che un numero convenevole di figure[3], considerando che egli le rappresenta all'occhio del riguardante, il quale, confuso dalla troppa moltitudine, s'infastidisce, né è verisimile che in un tempo gli si appresentino inanzi tante cose.

FAB. Così vogliono i giudiciosi che si dia al poema, e massimamente alle comedie et alle tragedie, una lunghezza mediocre; adducendo per ragione che, se una cosa animata è troppo grande, è aborrita, se troppo picciola, vien dileggiata[4].

ARET. E perché abbiamo ristretto il pittore sotto queste leggi, sì dell'ordine come della convenevolezza, non è che alle volte egli, come il poeta, non possa prendersi qualche licenza, ma tale che non trabocchi nel vizio[5]; ché non istà bene che si accoppino insieme le cose piacevoli con le fiere: come i serpenti con gli ucelli e gli agnelli con le tigri. Ma vengo al disegno. Il disegno, come ho detto, è la forma che dà il pittore alle cose che va imitando, et è proprio un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure[6]; ove bisogna che 'l pittore ponga ogni cura e sparga del continovo ogni suo sudore, percioché una brutta forma toglie ogni laude a qual si voglia bellissima invenzione[7]; né basta a un pittore di esser bello inventore, se non è parimente buon disegnatore, percioché la invenzione si appresenta per

la forma, e la forma non è altro che disegno. Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura[1]. Dico superar la natura in una parte; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma quando vi si avicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezzion di bellezza che la natura non suol dimostrare a pena in mille[2]; perché non si trova un corpo umano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. Onde abbiamo lo esempio di Zeusi, che, avendo a dipingere Elena nel tempio de' Crotoniati, elesse di vedere ignude cinque fanciulle e, togliendo quelle parti di bello dall'una, che mancavano all'altra, ridusse la sua Elena a tanta perfezzione, che ancora ne resta viva la fama[3]. Il che può anco servire per ammonizione alla temerità di coloro che fanno tutte le lor cose di pratica[4]. Ma se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell'Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina; e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. Le stanze (che io le ho conservate sempre, come gioie bellissime, nel tesoro della memoria) sono queste[5]:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri.

Ecco che, quanto alla proporzione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore che sappiano formar le mani de' più eccellenti pittori, usando questa voce 'industri' per dinotar la diligenza che conviene al buono artefice.

Con bionda chioma lunga et annodata:
Oro non è, che più risplenda e lustri.

Poteva l'Ariosto, nella guisa che ha detto 'chioma bionda', dir 'chioma d'oro'[6]; ma gli parve, forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si può ritrar che 'l pittore dee

imitar l'oro, e non metterlo, come fanno i miniatori, nelle sue pitture, in modo che si possa dire: que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano come l'oro[1]; il che, se ben non è cosa degna di avertimento, pur piacemi averla tocca. Et a questo proposito ricordomi aver letto in Ateneo che, quantunque si legga ne' poeti Apollo con questo aggiunto di 'auricomo' (che, come sapete, vuol dire 'chioma d'oro'), non dee un pittore, dipingendo la imagine di Apollo, farlo co' capelli di oro, né molto meno di color nero, che sarebbe maggior fallo[2]; volendo inferire che l'ufficio del pittore è d'imitare il proprio di qualunque cosa, con le distinzioni che si convengono.

> Spargeasi per la guancia delicata
> Misto color di rose e di ligustri.

Qui l'Ariosto colorisce et in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano[3]. Ma non è ora da parlare di questa parte. Segue adunque:

> Di terso avorio era la fronte lieta,
> Che lo spazio finia con giusta meta.

Et aggiunge:

> Sotto duo negri e sottilissimi archi
> Son duo negr'occhi, anzi duo chiari soli,
> Pietosi a riguardar, a mover parchi,
> Intorno a cui par ch'Amor scherzi e voli,
> E ch'indi tutta la faretra scarchi,
> E che visibilmente i cori involi.
> Quindi il naso per mezzo il viso scende,
> Che non trova l'invidia ove lo emende.

Dipinge gli occhi neri, le ciglia similmente nere e sottilissime, il naso che discende giù, avendo per aventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne'

ritratti delle belle romane antiche. Le altre stanze seguirò senza punto interromperle:

> Bianca neve è il bel collo e 'l petto latte,
> Il collo è tondo, il petto colmo e largo:
> Due pome acerbe e pur d'avorio fatte
> Vengono e van, come onda al primo margo,
> Quando piacevol aura il mar combatte.
> Non potria l'altre parti veder Argo.
> Ben si può giudicar che corrisponde
> A quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.
>
> Mostran le braccia sua misura giusta,
> E la candida man spesso si vede,
> Lunghetta alquanto e di larghezza angusta,
> Dove né nodo appar, né vena eccede.
> Si vede al fin de la persona augusta
> Il breve, asciutto e ritondetto piede.
> Gli angelici sembianti nati in cielo
> Non si ponno celar sotto alcun velo.

Quivi adunque entra una gran fatica, ché, quantunque la bellezza sia riposta nella proporzione[1], questa proporzione è diversa, percioché la natura varia non meno nelle stature degli uomini che nelle effigie e ne' corpi[2]. Onde alcuni se ne veggono grandi, altri piccioli, altri mezzani, altri carnosi, altri magri, altri delicati, altri muscolosi e robusti.

FAB. Mi sarebbe grato, signor Pietro, che qui mi deste qualche regola della misura del corpo umano.

ARET. Farollo vòlentieri, parendomi gran vergogna che l'uomo ponga tanto studio in misurar la terra, il mare et i cieli, e non sappia la misura di sè stesso. Dico adunque che, avendo la prudente natura formata la testa dell'uomo, come rocca principale di tutta questa mirabil fabrica ch'è chiamata picciol mondo, nella più elevata parte del corpo, tutte le parti di esso corpo debbono convenevolmente prender da lei la loro misura[3]. Dividesi la testa, o diciamo faccia, in tre parti: l'una dalla sommità della fronte, dove nascono i capegli, insino alle ciglia; l'altra dalle ciglia insino alla estremità

delle narigie: l'ultima dalle narigie insino al mento. La prima è tenuta seggio della sapienza, la seconda della bellezza e la terza della bontà[1]. Dieci adunque teste, secondo alcuni, forniscono il corpo umano; e, secondo altri, nove, et otto, et anco sette[2]. Scrivono autori celebratissimi che e' non può crescere in lunghezza più che sette piedi; e la misura del piede sono sedici dita[3]. La misura del mezzo della lunghezza si piglia dal membro genitale e il centro del medesimo corpo umano è naturalmente l'ombilico. Onde, ponendosi l'uomo con le braccia distese e tirando linee dall'ombilico insino alla estremità de' piedi e delle dita delle mani, fa un cerchio perfetto[4]. Le ciglia giunte insieme formano ambedue i cerchi degli occhi; i semicircoli delle orecchie debbono esser quanto è la bocca aperta; la larghezza del naso sopra la bocca, quanto è lungo un occhio. Il naso si forma dalla lunghezza del labro; e tanto è un occhio lontano dall'altro, quanto è lungo esso occhio; e tanto la orecchia dal naso, quanto è lungo il dito di mezzo della mano[5]. Poi la mano vuole esser quanto è il volto; il braccio è due volte e mezzo grosso, cioè dalla parte che finisce ove ha principio la mano; e la coscia è grossa una volta e mezza come il braccio, pigliando di quello la parte più grossa. Dirò la lunghezza più distinta. Dalla sommità del capo insino alla punta del naso si fa una faccia; e da questa punta insino alla sommità del petto, che è l'osso forcolare, si fa la seconda; e dalla sommità del petto insino alla bocca dello stomaco v' ha la terza; da quella insino all'ombilico si contiene la quarta, e insino a' membri genitali la quinta, che è apunto la metà del corpo, lasciando da parte il capo. D' indi in poi la coscia insino al ginocchio contien due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi contengonvisi le altre tre. Le braccia in lunghezza sono tre faccie, cominciando dal legamento della spalla insino alla giuntura della mano. La distanza ch'è dal calcagno al collo del piede, è dal medesimo collo insino alle estremità delle dita. E la grossezza dell'uomo, cingendolo sotto le braccia, è giusto la metà della lunghezza[6].

FAB. Queste misure molto importano a chi vuol fare una figura proporzionata.

ARET. Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrasse la sua tanto celebrata Venere che usciva dal mare (di cui disse Ovidio che, se Apelle non l'avesse dipinta, ella sarebbe sempre stata sommersa fra le onde) da Frine, famosissima cortigiana della sua età; et ancora Prasitele cavò la bella statua della sua Venere Gnidia dalla medesima giovane[1]. E parte si debbono imitar le belle figure di marmo o di bronzo de' maestri antichi; la mirabile perfezzion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente correggere molti difetti di essa natura[2] e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, percioché le cose antiche contengono tutta la perfezzion dell'arte e possono essere esemplari di tutto il bello[3].

FAB. È ben dritto che, avendo gli antichi, così Greci come Latini, avuta la maggioranza nelle lettere, l'abbiano similmente ottenuta in queste due arti, cioè pittura e scultura, le quali molto più al pregio loro si avicinano.

ARET. Essendo adunque il principal fondamento del disegno la proporzione, chi questa meglio osserverà fia in esso miglior maestro. E per fare un corpo perfetto, oltre alla imitazione ordinaria della natura, essendo anco mestiero d'imitar gli antichi, è da sapere che questa imitazione vuole esser fatta con buon giudicio[4], di modo che, credendo noi imitar le parti buone, non imitiamo le cattive; come, veggendo che gli antichi facevano le lor figure per lo più svelte, v'è stato alcun pittore che, serbando sempre questo costume, è spesso trappassato nel troppo e quello ch'era virtù ha fatto divenir vizio. Altri si sono messi a fare alle teste, massimamente delle donne, il collo lungo, tra perché hanno veduto per la maggior parte nelle imagini delle antiche Romane i colli lunghi, e perché i corti non hanno grazia; ma sono ancora essi passati nel troppo e la piacevolezza hanno rivolta in disgrazia[5].

FAB. Questi per certo sono utili avertimenti.

ARET. Ora abbiamo a considerar l'uomo in due modi, cioè nudo e vestito[1]. Se lo formiamo nudo, lo possiamo far di due maniere: cioè o pieno di muscoli, o delicato; la qual delicatezza da' pittori è chiamata dolcezza. E quivi ancora è mestiero che si serbi la convenevolezza che abbiamo data alla invenzione[2]; percioché, se il pittore ha da far Sansone, non gli dee attribuir morbidezza e delicatezza da Ganimede, né, se ha da far Ganimede, dee ricercare in lui nervi e robustità da Sansone. Così ancora, se dipinge un putto, dee dargli membri da putto, né dee fare un vecchio con sentimenti da giovane, né un giovane con que' da fanciullo. Il simile è convenevole che si osservi in una donna, distinguendo sesso da sesso, et età da età, e dando a ciascuno convenientemente le parti sue[3]. Né solo in diverse qualità di figure convengono diverse persone et aspetti, ma anco le medesime le più volte si vanno variando[4]: percioché altrimenti si formerà Cesare rappresentandolo quando era consolo, altrimenti quando era capitano, et altrimenti quando era imperadore. Così, nel fare Ercole, il pittore se lo imaginerà in un modo combattendo con Anteo, in altro portando il cielo, in altro quando abbraccia Deianira, et in altro mentre egli va cercando il suo Ila. Però tutti gli atti e tutte le guise serberanno la convenevolezza di Ercole e di Cesare. È anco da avertire a non discordare in un corpo stesso, cioè a non fare una parte carnosa e l'altra magra, una muscolosa e l'altra delicata[5]. È vero che, facendo la figura alcun atto faticoso o portando qualche peso, e movendo un braccio o altra cosa, in quella parte della fatica, del peso e del movimento è mestiero che salti in fuori alcun muscolo molto più che non fa nelle riposate, ma non tanto che disconvenga[6].

FAB. Poi che avete diviso il nudo in muscoloso e delicato, vorrei che mi diceste qual di questi due è più da prezzarsi.

ARET. Io stimo che un corpo delicato debba anteporsi al muscoloso[7]. E la ragione è questa; ch'è maggior fatica nel-

l'arte a imitar le carni, che l'ossa, perché in quelle non ci va altro che durezza, e in queste solo si contiene la tenerezza, ch'è la più difficil parte della pittura, in tanto che pochissimi pittori l'hanno mai saputa esprimere o la esprimono oggidì nelle cose loro bastevolmente[1]. Chi adunque va ricercando minutamente i muscoli, cerca ben di mostrar l'ossature a' luoghi loro, il che è lodevole, ma spesse volte fa l'uomo scorticato o secco o brutto da vedere[2]; ma chi fa il delicato, accenna gli ossi ove bisogna, ma gli ricopre dolcemente di carne e riempie il nudo di grazia. E se voi qui mi diceste che ne' ricercamenti de' nudi si conosce se il pittore è intendente della notomia, parte molto bisognevole al pittore, perché senza le ossa non si può formar né vestir di carni l'uomo; vi rispondo che 'l medesimo si comprende negli accennamenti e macature. E per conchiudere, oltre che all'occhio naturalmente aggradisce più un nudo gentile e delicato che un robusto e muscoloso, vi rimetto alle cose degli antichi, i quali per lo più hanno usato di far le lor figure delicatissime[3].

FAB. La delicatezza delle membra più appartiene alla donna che all'uomo[4].

ARET. Questo è vero, e ve l'ho detto di sopra, facendo motto che non bisogna confondere i sessi. Ma non è però che non si trovino moltissimi uomini delicati, come sono per lo più i gentiluomini[5], senza ch'e' trappassino né a conformità di donna né di Ganimede. È vero che alcuni pittori danno alla loro ignoranza nome di delicatezza, percioché sono molti che, non sapendo la positura né il collegamento degli ossi, non fanno o veruno o pochissimo accennamento dove essi stanno, ma con i principali dintorni solamente conducono le loro figure; et all'incontro non pochi i quali, muscolandole e ricercandole di soverchio e fuor di luogo, si danno a credere di essere in disegno Michelagnoli, ove essi vengono dilegiati per goffi da coloro che hanno giudicio. Percioché può avenire che alcun pittore avrà cavato o dall'antico o da qualche valente pittor moderno (o sia Michelagnolo o Rafaello o Tiziano o altro)[6] qualche parte buona, ma, non sapendo

metterla al suo luogo, ella riuscirà disgraziatissima, come averrebbe a veder l'occhio, che è la più bella e graziosa parte del corpo, attaccato con una orecchia o nel mezzo della fronte. Di tanta importanza è a poner le cose in luogo o fuor di luogo.

FAB. Bellissima similitudine.

ARET. Seguita la varietà, la quale dee essere abbracciata dal pittore come parte tanto necessaria, che senza lei la bellezza e l'artificio divien sazievole[1]. Deve adunque il pittore variar teste, mani, piedi, corpi, atti[2] e qualunque parte del corpo umano, considerando che questa è la principal maraviglia della natura: che in tante migliaia d'uomini a pena due o pochissimi si trovano, che si assomiglino tra loro in modo che non sia d'uno ad altro grandissima differenza.

FAB. Certo, un pittore che non è vario si può dire che non sia nulla; e questo è anco proprissimo del poeta[3].

ARET. Ma in tal parte è ancora da avertire di non incorrer nel troppo[4]. Percioché sono alcuni che, avendo dipinto un giovane, gli fanno allato un vecchio o un fanciullo, e così, accanto una giovane, una vecchia; e parimente, avendo fatto un volto in profilo, ne fanno un altro in maestà o con un occhio e mezzo.

FAB. Non intendo quello che sia maestà, né un occhio e mezzo.

ARET. Chiamano i pittori un volto 'in maestà', quando si fa tutta la faccia intera, che non gira più ad una parte che ad altra; e 'un occhio e mezzo', quando il viso svolta in guisa che si vede l'un degli occhi intero e l'altro non più che mezzo. Ma queste sono cose facili.

FAB. Io non le sapeva.

ARET. Se averanno appresso fatto un uomo volto in ischiena, ne faranno subito un altro che dimostri le parti dinanzi, e vanno sempre continuando un tale ordine[5]. Questa varietà io non riprendo; ma dico che, essendo l'ufficio del pittore d'imitar la natura, non bisogna che la varietà appaia studiosamente ricercata, ma fatta a caso[6]. Però dee uscir del-

l'ordine et alle volte far due o tre d'una età, d'un sesso e d'un'attitudine, pur che si dimostri vario ne' volti e varii le attitudini e i panni.

FAB. A questo proposito si conformano molto questi versi del giudiciosissimo Orazio nella sua Poetica:

> Colui che variar cerca una cosa
> Più de l'onesto, fa qual chi dipinge
> Ne le selve il delfino e 'l porco in mare[1].

ARET. Resta a dire delle movenzie, parte ancora ella necessarissima et aggradevole e di stupore; ché aggradevole è nel vero, e fa stupir gli occhi de' riguardanti, vedere in sasso, in tela o in legno una cosa inanimata, che par che si mova[2]. Ma queste movenzie non debbono esser continue e in tutte le figure[3]: perché gli uomini sempre non si movono; né fiere sì, che paiano da disperati; ma bisogna temperarle, variarle et anco da parte lasciarle, secondo la diversità e condizion de' soggetti. E spesso è più dilettevole un posar laggiadro, che un movimento sforzato e fuori di tempo. È mestiero ancora che tutte facciano bene (come ho detto parlando dell'invenzione) l'ufficio loro[4], in modo che, se uno avrà a tirare un colpo di spada, il movimento del braccio sia gagliardo e la mano stringa il manico nella guisa che conviene; e se alcuno corre, dimostri che ogni parte del corpo serva al corso; e se è vestito, che 'l vento ferisca ne' panni verisimilmente: considerazioni tutte importanti e che non entrano nella mente de' goffi.

FAB. Chi non serba questo, bisogna che lasci di dipingere.

ARET. Aviene anco che le figure, o tutte o alcuna parte di esse, scortino[5]. La qual cosa non si può far senza gran giudicio e discrezione[6]. Ma si debbono al mio parere gli scorti usar di rado[7], perché essi, quanto sono più rari, tanto porgono maggior maraviglia, et alora molto più, quando il pittore astretto dal luogo, per via di questi fa in picciol campo stare una gran figura; et anco gli può usare, alle volte, per dimostrar che gli sa fare.

FAB. Ho inteso che gli scorti sono una delle principali difficultà dell'arte. Onde io crederei che chi più spesso gli mettesse in opera, più meritasse laude.

ARET. Bisogna che voi sappiate che 'l pittore non dee procacciar laude da una parte sola, ma da tutte quelle che ricercano alla pittura, e più da quelle che più dilettano. Percioché, essendo la pittura trovata principalmente per dilettare[1], se 'l pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome. E questo diletto non intendo io quello che pasce gli occhi del volgo, o anco degl'intendenti[2], la prima volta, ma quello che cresce quanto più l'occhio di qualunque uomo ritorna a riguardare: come occorre ne' buoni poemi, che, quanto più si leggono, tanto più dilettano e più accrescono il desiderio nell'animo altrui di rileggere le cose lette. Gli scorti sono intesi da pochi[3], onde a pochi dilettano, et anco agl'intendenti alle volte più apportano fastidio che dilettazione. Vuo' ben dire che, quando e' sono ben fatti, ingannano la vista di chi mira[4], stimando spesso il riguardante che quella parte, che non è lunga un palmo, sia a debita misura e proporzione. Di qui leggiamo in Plinio che Apelle dipinse Alessandro Magno nel tempio di Diana Efesia con un folgore in mano, ove pareva che le dita fossero rilevate e che 'l folgore uscisse della tavola[5]; il che non poteva Apelle aver finto, se non per via di scorti. Ma pure io son di parere che, per le cagioni dette, essi non si vadano a bello studio sempre ricercando; anzi, dico, rade volte, per non turbare il diletto.

FAB. Io, se fosse pittore, gli userei non già sempre, ma sì bene spesse volte, stimando di doverne ritrar maggior onore che quando poche volte gli facessi.

ARET. Voi sete nato libero e potreste operare a modo vostro[6]; ma vi dico bene che appresso altro ci vuole per esser buono e compiuto pittore; et una sola figura che convenevolmente scorti basta a dimostrare che 'l pittor, volendo, le saprebbe fare iscortar tutte[7]. Del rilevo che bisogna dare alle figure dirò parlando del colorito.

FAB. Senza questa parte le figure paiono quel ch'elle sono, cioè piane e dipinte.

Aret. Ho detto dell'uomo ignudo; seguirò ora del vestito, ma poche parole: perché, quanto alla convenevolezza, si dee (come ho detto) conformar l'abito al costume delle nazioni e delle condizioni[1]. E, se 'l pittor farà uno apostolo, non lo vestirà alla corta; né meno, volendo fare un capitano, gli metterà in dosso una vesta (dirò così) a maneghe a comeo[2]. E, quanto a' panni, dee avere il pittor riguardo alla qualità loro[3], perché altre pieghe fa il velluto et altre l'ormigino, altre un sottil lino et altre un grosso grigio. È mestiero similmente di ordinar queste pieghe a' luoghi loro, in guisa che elle dimostrino il disotto e vadano maestrevolmente aggirando per la via che debbono; ma non sì che taglino o che il drappo paia attaccato alle carni[4]. E sì come la troppa sodezza fa la figura povera e non la rende garbata; così le molte falde generano confusione e non piacciono. Bisogna adunque usare ancora in questo quel mezzo che in tutte le cose è lodato.

Fab. Non picciola laude merita chi ben veste le sue figure.

Aret. Vengo al colorito. Di questo, quanto esso importi, ce ne danno bastevole esempio que' pittori che gli uccelli e i cavalli ingannarono[5].

Fab. Non mi soviene di questi inganni.

Aret. È noto insino a' fanciulli che Zeusi dipinse alcune uve tanto simili al vero, che gli uccelli a quelle volavano, credendole vere uve[6]. Et Apelle avendo dimostri alcuni dipinti cavalli di diversi pittori a certi cavalli veri, essi stettero cheti, senza che apparisse in loro segno che essi gli conoscessero per cavalli; ma poi che egli appresentò loro un suo quadro, ove era un cavallo di sua mano dipinto, quei cavalli subito al veder di questo annitrirono[7].

Fab. Gran testimonio della eccellenza di Apelle.

Aret. Potete ancora aver letto che Parrasio, contendendo con Zeusi, mise in publico una tavola, nella quale altro non era dipinto fuor che un panno di lino, che pareva che occultasse alcuna pittura, sì fattamente simile al naturale, che

Zeusi più volte ebbe a dire che lo levasse e lasciasse vedere la sua pittura, credendolo vero. Ma nel fine, conosciuto il suo errore, si chiamò da lui vinto, essendo che esso aveva ingannato gli uccelli, e Parrasio lui, che ne era stato il maestro, che gli aveva dipinti[1]. Protogene, volendo ancora egli dimostrar con la similitudine de' colori certa schiuma che uscisse di bocca a un cavallo tutto stanco et affannato da lui dipinto; avendo ricerco più volte, mutando colori, d'imitare il vero, non si contentando, nel fine, disperato, trasse la spugna, nella quale forbiva i pennelli, alla bocca del cavallo; e trovò che 'l caso fece quello effetto, che egli non aveva saputo far con l'arte[2].

FAB. Non fu adunque la lode del pittore, ma del caso.

ARET. Questo serve alla molta cura che ponevano gli antichi nel colorire, perché le cose loro imitassero il vero. E certo il colorito è di tanta importanza e forza, che, quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive e tali che lor non manchi altro che 'l fiato[3]. È la principal parte del colorito il contendimento che fa il lume con l'ombra[4]: a che si dà un mezzo, che unisce l'un contrario con l'altro e fa parere le figure tonde, e più e meno, secondo il bisogno, distanti, dovendo il pittore avertire che, nel collocarle, elle non facciano confusione. In che è di bisogno parimente di aver buona cognizione di prospettiva, per il diminuir delle cose che sfuggono e si fingono lontane[5]. Ma bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte, principalmente delle carni, et alla morbidezza[6]; percioché molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, sì nel colore come in durezza, e le ombre sono troppo fiere e le più volte finiscono in puro negro; molti le fanno troppo bianche, molti troppo rosse[7]. Io, per me, bramerei un colore anzi bruno che sconvenevolmente bianco e sbandirei dalle mie pitture comunemente quelle guancie vermiglie con le labbra di corallo, perché così fatti volti paion mascare. Il bruno si legge essere stato frequentato da Apelle[8]; onde Properzio, riprendendo la sua Cinzia, che adoperava i

lisci, dice che egli disiderava che ella dimostrasse una tale schiettezza e purità di colore, qual si vedeva nelle tavole di Apelle. È vero che queste tinte si debbono variare, et aver parimente considerazione ai sessi, alle età et alle condizioni[1]. Ai sessi, ché altro colore generalmente conviene alle carni d'una giovane et altro ancora d'un giovane; all'età, ché altro si richiede a un vecchio et altro pure a un giovene; et alle condizioni, ché non ricerca a un contadino quello che appartiene a un gentiluomo.

Fab. Di queste cattive tinte parmi che si vegga assai notabile esempio in una tavola di Lorenzo Loto, che è qui in Vinegia nella chiesa de' Carmini[2].

Aret. Non ci mancano esempi d'altri pittori, de' quali se io facessi in lor presenza menzione, essi torcerebbono il naso. Ora, bisogna che la mescolanza de' colori sia sfumata et unita[3] di modo che rappresenti il naturale e non resti cosa che offenda gli occhi[4]: come sono le linee de' contorni, le quali si debbono fuggire, ché la natura non le fa, e la negrezza ch'io dico dell'ombre fiere e disunite. Questi lumi et ombre, posti con giudicio et arte, fanno tondeggiar le figure e danno loro il rilevo che si ricerca[5]; del qual rilevo le figure che sono prive, paiono, come ben diceste, dipinte, percioché resta la superficie piana[6]. Chi adunque ha questa parte, ne ha una delle più importanti. Così la principal difficultà del colorito è posta nella imitazion delle carni e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza[7]. Bisogna dipoi sapere imitare il color de' panni[8], la seta, l'oro et ogni qualità, così bene che paia di veder la durezza o la tenerezza più e meno, secondo che alla condizion del panno si conviene; saper fingere il lustro delle armi[9], il fosco della notte[10], la chiarezza del giorno[11], lampi[12], fuochi[13], lumi[14], acqua, terra, sassi, erbe, arbori, frondi, fiori, frutti[15], edifici, casamenti[16], animali[17] e sì fatte cose, tanto a pieno che elle abbiano tutte del vivo e non sazino mai gli occhi di chi le mira. Né creda alcuno che la forza del colorito consista nella scelta de' bei colori, come belle lache, bei azzurri, bei verdi e simili; percioché questi colori sono

belli parimente senza che e' si mettano in opera; ma nel sapergli maneggiare convenevolmente[1]. Ho conosciuto io in questa città un pittore, che imitava benissimo il zambellotto[2], ma non sapeva vestire il nudo; e pareva che quello fosse non panno, ma una pezza di zambellotto gettata sopra la figura a caso. Altri, in contrario, non sanno imitar la diversità delle tinte de' panni, ma pongono solamente i colori pieni, come essi stanno, in guisa che nelle opere loro non si ha a lodare altro che i colori.

FAB. In questo mi pare che ci si voglia una certa convenevole sprezzatura[3], in modo che non ci sia né troppa vaghezza di colorito, né troppa politezza di figure, ma si vegga nel tutto una amabile sodezza. Percioché sono alcuni pittori che fanno le lor figure sì fattamente pulite che paiono sbellettate, con acconciature di capegli ordinati con tanto studio che pur uno non esce dell'ordine; il che è vizio e non virtù, perché si cade nell'affettazione, che priva di grazia qualunque cosa. Onde il giudicioso Petrarca, parlando del capello della sua Laura, chiamollo

Negletto ad arte, innanellato et irto[4].

E di qui avertisce Orazio che si debbano levar via dai poemi gli ornamenti ambiziosi[5].

ARET. Bisogna sopra tutto fuggire la troppa diligenza, che in tutte le cose nuoce. Onde Apelle soleva dire che Protogene (se io non prendo errore) in ciascuna parte del dipingere gli era eguale e forse superiore; ma egli in una cosa il vinceva, e questa era ch'ei non sapeva levar la mano dalla pittura[6].

FAB. Oh quanto la soverchia diligenza è anco dannosa negli scrittori![7] percioché, ove si conosce fatica, ivi necessariamente è durezza et affettazione, la quale è sempre aborrita da chi legge.

ARET. Finalmente ricerca al pittore un'altra parte, della quale la pittura ch'è priva, riman, come si dice, fredda, et

è a guisa di corpo morto, che non opera cosa veruna. Questo è, che bisogna che le figure movano gli animi de' riguardanti, alcune turbandogli, altre rallegrandogli, altre sospingendogli a pietà et altre a sdegno, secondo la qualità della istoria[1]. Altrimenti reputi il pittore di non aver fatto nulla, perché questo è il condimento di tutte le sue virtù, come aviene parimente al poeta, all'istorico et all'oratore; ché se le cose scritte o recitate mancano di questa forza, mancano elle ancora di spirito e di vita. Né può movere il pittore, se prima nel far delle figure non sente nel suo animo quelle passioni, o diciamo affetti, che vuole imprimere in quello d'altrui. Onde dice il tante volte allegato Orazio: «Se vuoi ch'io pianga, è mestiero che tu avanti ti dolga teco». Né è possibile che alcuno con la man fredda riscaldi colui ch'egli tocca. Ma Dante ristringe bene la perfetta eccellenza del pittore in questi versi;

Morti li morti, e i vivi parean vivi:
Non vide me' di me chi vide il vero[2].

E benché il pervenire alla perfezzione della eccellenza della pittura, alla quale fa mestiero di tante cose, sia impresa malagevole e faticosa[3], e grazia dalla liberalità de' cieli conceduta a pochi (ché nel vero bisogna che 'l pittore, così bene come il poeta, nasca e sia figliuolo della natura)[4], non è da credere (come toccai da prima) che ci sia una sola forma del perfetto dipingere; anzi, perché le complessioni degli uomini e gli umori sono diversi, così ne nascono diverse maniere e ciascuno segue quella a cui è inchinato naturalmente[5]. Di qui ne nacquero pittori diversi: alcuni piacevoli, altri terribili, altri vaghi et altri ripieni di grandezza e di maestà; come veggiamo medesimamente trovarsi negl'istorici, ne' poeti e negli oratori. Ma di questo diremo un poco più avanti, percioché ora io voglio venire al paragone per cui è nato questo ragionamento.

Fab. È buona pezza ch'io attendo che ci vegniate.

Aret. Questo poco che ho detto è, in universale, tutto quello che appartiene alla pittura. Se sarete disideroso d'intendere alcuni particolari, potrete leggere il libretto che scrisse della Pittura Leon Battista Alberti, tradotto felicemente, come tutte le altre sue cose, da M. Lodovico Domenichi[1], e l'opera del Vasari[2].

Fab. Parmi che basti, non solo a perfettamente giudicar, ma anco a perfettamente dipingere, questo tanto che n'avete favellato, percioché le altre cose per lo più consistono nell'essercizio e nella pratica[3]. E fra quante mi avete detto me ne piacciono sommamente due: l'una, che bisogna che le pitture movano; l'altra, che 'l pittore nasca. Percioché ci si veggono molti, che alla parte della industria non hanno mancato e si sono affaticati lungo tempo ne' rilievi e nelle cose vive, e mai non hanno potuto passare un mediocre termino; altri, che per un tempo hanno dimostro principi grandissimi et hanno caminato un pezzo avanti, scorti dalla natura, e poi, da lei abandonati, sono tornati all'indietro, riuscendo nulla[4]. Onde si può ridur benissimo a cotal proposito quei versi sentenziosissimi dell'Ariosto, col mutamento di due parole:

> Sono i poeti et i pittori pochi,
> Pittori, che non sian del nome indegni[5].

Poi, quanto al movimento, poche pitture ho io veduto qui in Vinegia, levandone quelle del divin Tiziano, che movano.

Aret. Ricercando adunque tutte le parti che si richieggono al pittore, troveremo che Michelagnolo ne possede una sola, che è il disegno, e che Rafaello le possedeva tutte, o almeno (perché l'uomo non può esser Dio, a cui niuna cosa manca) la maggior parte; e se gli mancò alcuna cosa, quella essere stata pochissima e di piccolo momento.

Fab. Provatelo.

Aret. Prima, quanto alla invenzione, chi riguarda bene e considera minutamente le pitture dell'uno e dell'altro, troverà Rafaello aver mirabilmente osservato tutto quello che a questa appartiene; e Michelagnolo o niente o poco.

FAB. Mi par ciò una gran disuguaglianza di paragone.

ARET. Non dico di più del vero. Et uditemi con pacienza. Per lasciar da parte ciò che richiede all'istoria[1] (in che Rafaello imitò talmente gli scrittori, che spesso il giudicio degl'intendenti si move a credere che questo pittore abbia le cose meglio dipinte che essi discritte, o, almeno, che seco giostri di pari)[2] e parlando della convenevolezza, Rafaello non se ne dipartì giamai, ma fece i putti, putti, cioè morbidetti e teneri, gli uomini robusti e le donne con quella delicatezza che convien loro[3].

FAB. Non ha serbata il gran Michelagnolo ancora egli questa convenevolezza?

ARET. Se io voglio piacere a voi et a' suoi fautori, dirò che sì; ma se debbo dir la verità, v'affermo di no. Ché, se ben vedete nelle pitture di Michelagnolo la distinzione in general dell'età e de' sessi (cosa che sanno far tutti), non la troverete già partitamente ne' muscoli[4]. Né voglio stare a metter mano nelle sue cose, sì per la riverenza ch'io gli porto e che si dee portare a cotale uomo[5], sì perché non è necessario. Ma che direte voi della onestà? Pare a voi che si convenga, per dimostrar le difficultà dell'arte, di scoprir sempre senza rispetto quelle parti delle figure ignude, che la vergogna e la onestà celate tengono, non avendo riguardo né alla santità delle persone che si rappresentano, né al luogo ove stanno dipinte?[6]

FAB. Voi siete troppo rigido e scropuloso[7].

ARET. Chi ardirà di affermar che stia bene che nella chiesa di San Pietro prencipe degli Apostoli, in una Roma ove concorre tutto il mondo, nella cappella del pontefice, il quale, come ben dice il Bembo, in terra ne assembra Dio, si veggano dipinti tanti ignudi che dimostrano disonestamente dritti e riversi? cosa nel vero (favellando con ogni sommessione) di quel santissimo luogo indegna[8]. Ecco che le leggi proibiscono che non si stampino libri disonesti: quanto maggiormente si debbono proibir simili pitture! Percioché pare egli forse a voi che elle movano le menti de' riguardanti a divo-

zione o le alzino alla contemplazione delle cose divine?[1] Ma concedasi a Michelagnolo per la sua gran virtù quello che non si concederebbe a verun altro; et a noi sia lecito ancora il dire il vero. E se non è lecito, non voglio anco aver detto questo; benché io no 'l dica per mordere, né per mostrar ch'io solo sappia[2].

FAB. Gli occhi sani, signor Pietro, non si corrompono o scandalezzano punto per veder dipinte le cose della natura; né gl'infermi riguardano che che sia con sana mente[3]. E potete comprendere che, quando ciò fosse di tanto cattivo esempio, non si comporterebbe. Ma poi che andate ponderando le cose con la severità di Socrate, vi dimando se egli ancora pare a voi che Rafaello dimostrasse onestà, quando dissegnò in carte e fece intagliare a Marc'Antonio in rame quelle donne et uomini che lascivamente et anco disonestamente si abbracciano[4].

ARET. Io vi potrei rispondere che Rafaello non ne fu inventore, ma Giulio Romano suo creato et erede. Ma posto pure ch'egli le avesse o tutto o parte disegnate, non le publicò per le piazze né per le chiese, ma vennero esse alle mani di Marc'Antonio, che, per trarne utile, l'intagliò al Baviera. Il quale Marc'Antonio, se non era l'opera mia, sarebbe stato da papa Leone della sua temerità degnamente punito[5].

FAB. Questa è una coperta, sopra l'aloè, di zucchero fino.

ARET. Io non mi discosto punto dalla verità. Né si disconviene al pittore di fare alle volte per giuoco simili cose[6], come già alcuni poeti antichi scherzarono lascivamente, in grazia di Mecenate, sopra la imagine di Priapo per onorare i suoi orti[7]. Ma in publico, e massimamente in luoghi sacri e in soggetti divini, si dee aver sempre risguardo alla onestà. E sarebbe assai meglio che quelle figure di Michelagnolo fossero più abondevoli in onestà e manco perfette in disegno, che, come si vede, perfettissime e disonestissime. Ma questa onestà usò sempre il buon Rafaello in tutte le cose sue[8], in tanto che, quantunque egli desse generalmente alle sue figure

un'aria dolce e gentile che invaghisce et infiamma, nondimeno nei volti delle sante e sopra tutto della Vergine, madre del Signore, serbò sempre un non so che di santità e di divinità (e non pur ne' volti, ma in tutti i lor movimenti), che par che levi dalla mente degli uomini ogni reo pensiero. Onde in questa parte della invenzione, sì d'intorno alla istoria quanto alla convenevolezza, Rafaello è superiore.

FAB. Non so, quanto al componimento della istoria, che Michelagnolo ceda a Rafaello; anzi tengo il contrario, cioè che Michelagnolo nel vinca d'assai, percioché odo dire che nell'ordine del suo stupendo Giudicio si contengono alcuni sensi allegorici profondissimi, i quali vengono intesi da pochi[1].

ARET. In questo meriterebbe lode, essendo che parrebbe ch'egli avesse imitato quei gran filosofi che nascondevano sotto velo di poesia misteri grandissimi della filosofia umana e divina[2], affine ch'e' non fossero intesi dal volgo: quasi che non volessero gettare a' porci le margherite. E questo vorrei io ancora credere che fosse stato l'intendimento di Michelagnolo, se non si vedessero nel medesimo Giudicio alcune cose ridicole.

FAB. E quali cose ridicole sono queste?

ARET. Non è cosa ridicola l'aversi imaginato in cielo, tra la moltitudine dell'anime beate, alcuni che teneramente si baciano?[3] ove dovrebbono essere intenti e col pensiero levati alla divina contemplazione et alla futura sentenza, massimamente in un giorno sì terribile, come leggiamo e indubitatamente crediamo che abbia ad esser quello del giudicio, nel quale si canta nel sacro inno che stupirà la morte e parimente la natura, dovendo risuscitare in tal giorno la umana generazione, la quale avrà a render partitamente ragione delle buone e delle ree operazioni da lei fatte in vita all'eterno Giudice delle cose. Poi, che senso mistico si può cavare dallo aver dipinto Cristo sbarbato?[4] o dal vedere un diavolo che tira in giù, con la mano aggrappata ne' testicoli, una gran figura che per dolore si morde il dito?[5] Ma di grazia, non mi fate andar più avanti, acciò che non paia ch'io dica male d'un uomo che per altro è divino[6].

FAB. Vi ritorno a dire che la sua invenzione è ingegnosissima e da pochi intesa.

ARET. Non mi par molta lode che gli occhi de' fanciulli e delle matrone e donzelle veggano apertamente in quelle figure la disonestà che dimostrano, e solo i dotti intendano la profondità delle allegorie che nascondono[1]. Ma io vi dirò di lui come dicono che ebbe a dire un dotto e santo uomo di Persio poeta satirico, il quale è oscurissimo fuor di modo: « Se non vuoi essere inteso, né io voglio intenderti »; e con queste parole lo trasse in fuoco, facendone conveniente sacrificio a Vulcano. Così voglio dire io, poi che Michelagnolo non vuole che le sue invenzioni vengano intese se non da pochi e dotti; io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui. Abbiamo considerato Michelagnolo nelle istorie sacre; consideriamo un poco Rafaello nelle profane, perché, ove in queste lo ritroveremo accuratissimo et onestissimo, comprenderemo quanto più egli sia stato in quelle altre.

FAB. Io v'ascolto.

ARET. No so se abbiate veduto, appresso il nostro Dolce, la carta della Rosana di mano di Rafaello, che fu già stampata in rame[2].

FAB. Non mi ricorda.

ARET. Questa è una carta, nella quale rappresentò Rafaello, in disegno di acquarella, tocco ne' chiari con biacca, la incoronazione di Rosana, la quale, essendo bellissima femina, fu amata grandemente da Alessandro Magno. È adunque in questa carta disegnato il detto Alessandro, il quale, stando inanzi a Rosana, le porge la corona; et ella siede accanto in letto con attitudine timida e riverente, et è tutta ignuda, fuorché, per cagione di serbar la onestà, un morbidetto pannicino le nasconde le parti che debbono tenersi nascose. Né si può imaginar né la più dolce aria, né il più delicato corpo, con una pienezza di carne convenenole e con istatura che non eccede in lunghezza, ma è svelta convenevolmente[3]. Evvi un fanciullo ignudo con l'ali, che le scalcia

i piedi, et un altro dal disopra, che le ordina i capegli. V'è anco, alquanto più lontano, un giovanetto pur nudo, raffigurato per Imeneo, dio delle nozze, che dimostra col dito ad Alessandro la medesima Rosana, come invitandolo al trastullo di Venere o di Giunone, et un uomo che porta la face. Evvi più oltre un groppo di fanciulli, de' quali alcuni ne portano uno sopra lo scudo di Alessandro, dimostrando fatica e vivacità conveniente agli anni, et un altro porta la sua lancia. Ce n'è uno che, essendosi vestito la sua corazza, non potendo reggere il peso, è caduto in terra e par che piagna. E sono tutti di aria e di attitudini diverse, e bellissimi. In questo componimento Rafaello ha servito alla istoria, alla convenevolezza et all'onesto. Et oltre a ciò s'è imaginato di suo, come poeta mutolo, la invenzione d'Imeneo e de' fanciulli.

FAB. Questa invenzione parmi aver letta in Luciano.

ARET. Sia come si voglia: ella è espressa così bene, che potrebbe venire in dubbio se Rafaello l'avesse tolta da' libri di Luciano o Luciano dalle pitture di Rafaello; se non fosse che Luciano nacque più secoli avanti. Ma che è perciò? Anco Virgilio discrisse il suo Laocoonte tale quale l'aveva prima veduto nella statua di mano dei tre artefici rodiani, la quale con istupor di tutti oggidì ancora si vede in Roma[1]. Et è cosa iscambievole che i pittori cavino spesso le loro invenzioni dai poeti, et i poeti dai pittori[2]. Il simile vi potrei dire della sua Galatea, che contende con la bella poesia del Policiano[3], e di molte altre sue leggiadrissime fantasie, ma sarei troppo lungo, e voi le potete aver veduto altre volte e vedere quando vi piace in Roma; senza le molte sue bellissime carte che, intagliate in rame per mano del non meno intendente che diligente Marc'Antonio, vanno a torno, e quelle anco che, di sua mano[4], si trovano appresso di diversi, che è un numero quasi infinito, argomento efficacissimo della fertilità di quel divino ingegno; et in ciascuna si veggono invenzioni mirabili, con tutti gli avertimenti ch'io v'ho detto. E in materia sacra vi può bastare il quadro della Santa Cicilia dall'organo, che è in Bologna nella chiesa di San Giovanni in Monte[5]; e

quello della Trasfigurazion di Cristo sopra il monte Tabor, ch'è in San Pietro Montorio di Roma[1]; senza una infinità di quadri che si veggono per la Italia, tutti belli e tutti divini.

FAB. Ho certo veduto molte cose di Rafaello in Roma et in altra parte e vi affermo che sono miracolose e, nelle invenzioni, eguali e forse maggiori di quelle di Michelagnolo. Ma nel disegno, come potete a lui aguagliarlo?[2]

ARET. Io vi lascio, Fabrini, e lascierò sempre nel vostro parere, non potendo fare altro, perché le ragioni non persuadono tutti; e ciò aviene o per ostinazione o per ignoranza o per affezzione[3]. In voi, nel quale non possono cader l'altre due, ha luogo la terza, la quale è difetto escusabile e, come io dissi avanti,

Spesso occhio ben san fa veder torto[4].

Ma d'intorno al disegno, ch'è la seconda parte, dovendo noi considerar l'uomo vestito et ignudo, vi confermo che, quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso e sopra umano, né fu alcuno che l'avanzasse giamai; ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficultà dell'arte. Et ogni parte di detto corpo, e tutte insieme, sono di tanta eccellenza, che ardisco dire che non si possa imaginar, non che far, cosa più eccellente né più perfetta. Ma nelle altre maniere è non solo minore di sé stesso, ma di altri ancora; perché egli o non sa o non vuole osservar quelle diversità delle età e dei sessi che si son dette di sopra, nelle quali è tanto mirabile Rafaello. E per conchiuderla, chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte[5]. Ma è da avertire che Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile e ricercata, e Rafaello la più piacevole e graziosa[6]; onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante e Rafaello al Petrarca[7].

FAB. Non m'andate inviluppando con sì fatte comparazioni, benché elle facciano in mio favore: perché in Dante ci

è sugo e dottrina, e nel Petrarca solo leggiadrezza di stilo et ornamenti poetici. Onde mi ricorda che un frate minoritano, che predicò molti anni sono a Vinegia, allegando alle volte questi due poeti, soleva chiamar Dante Messer Settembre e il Petrarca Messer Maggio, alludendo alle stagioni, l'una piena di frutti e l'altra di fiori. Ma recatevi inanzi un nudo di Michelagnolo et un altro di Rafaello: et avendogli prima ambedue pienamente considerati, risolvetevi poi in dire qual dei due è più perfetto.

ARET. Io vi dico che Rafaello sapeva far bene ogni sorte di nudi, e Michelagnolo riesce eccellente in una sola; et i nudi di Rafaello han questo di più, che dilettano maggiormente. Né dirò come già disse un bello ingegno, che Michelagnolo ha dipinto i facchini e Rafaello i gentiluomini; ché, come ho detto, Rafaello ne ha fatti di ogni sorte, e di piacevoli e di terribili e ricercati, benché con atti più temperati e più dolci[1]. Ma naturalmente è stato vago di pulitezza e di delicatezza[2], sì come era eziandio pulitissimo e gentilissimo ne' costumi[3], in guisa che non meno fu amato da tutti, di quello che a tutti fossero grate le sue figure.

FAB. Non basta a dire: questo nudo è bello e perfetto quanto quell'altro; ma bisogna provarlo.

ARET. Rispondetemi prima. I nudi di Rafaello sono eglino storpiati, sono nani, sono troppo carnosi, sono secchi, hanno i muscoli fuor di luogo o altra parte cattiva[4]?

FAB. Ho inteso da tutti che stanno bene, ma che non si contiene in loro quell'arte che si vede in quelli di Michelagnolo.

ARET. E che arte è questa?

FAB. Non hanno que' bei dintorni c'hanno i nudi di quest'altro.

ARET. Quai sono questi bei dintorni?

FAB. Quei che formano quelle belle gambe, quei be' piedi, mani, schiene, pancie e tutto il resto[5].

ARET. Dunque non pare a voi, o a' fautori di Michelagnolo, che i nudi di Rafaello abbiano queste belle parti?

FAB. Dico non pur belle, ma bellissime; ma non quanto i nudi di Michelagnolo.

ARET. La regola di giudicar questo bello di donde la cavate voi?

FAB. Stimo che si debba cavar, come avete detto, dal vivo e dalle statue degli antichi[1].

ARET. Confesserete adunque che i nudi di Rafaello hanno ogni bella e perfetta parte, perché egli di rado fece cosa nella quale non imitasse il vivo o l'antico[2]. Onde si veggono nelle sue figure teste, gàmbe, torsi, braccia e piedi e mani stupendissime.

FAB. Non dimostrò l'ossature, le maccature e certi nervetti e minutezze, quanto ha fatto Michelagnolo.

ARET. Egli ha dimostro queste parti, nelle figure che lo ricercavano, quanto si ricercava, e Michelagnolo (e sia detto senza sua offesa) alle volte più di quello che si conviene. Il che si vede così chiaramente, che sopra ciò non accade che si dica altro. Poi vi dovete ricordare ch'io v'ho detto ch'è di assai maggiore importanza vestir l'ossa di carne polposa e tenera, che iscorticarle; e che ciò sia vero, replico che gli antichi per la maggior parte hanno fatte le loro figure dolci e con pochi ricercamenti[3]. Ma non per questo Rafaello è sempre rimaso su la delicatezza: anzi, come s'è detto, le sue figure variando, ha fatto nudi ricercati secondo il bisogno, come si vede nelle istorie delle sue battaglie, nella figura di quel vecchio portato dal figliuolo, et in diverse altre. Ma non s'invaghì molto di questa maniera[4], a guisa di quello che aveva posto ogni suo intento, come parte principalissima del pittore, in dilettare, ricercando più tosto nome di leggiadro che di terribile, e ne acquistò insieme un altro, ché fu chiamato grazioso; percioché, oltre la invenzione, oltre al disegno, oltre alla varietà, oltre che le sue cose tutte movono sommamente, si trova in loro quella parte che avevano, come scrive Plinio, le figure di Apelle[5]: e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire, così ne' pittori come ne' poeti, in guisa che empie l'animo altrui d'infi-

nito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace[1]. La qual parte, considerata dal Petrarca, mirabile e gentil pittore delle bellezze e delle virtù di Madonna Laura, lo mosse a così cantare:

> E un non so che negli occhi, che in un punto
> Pò far chiara la notte, oscuro il die,
> E 'l mele amaro, et addolcir l'ascenzio[2].

FAB. Questa, che voi dite venustà, è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per 'grazia'.

ARET. Seppe ancora il gran Rafaello fare iscortar le figure, quando egli volle, e perfettamente[3]; senzaché io vi ritorno a dire che in tutte le sue opere egli usò una varietà tanto mirabile, che non è figura che né d'aria né di movimento si somigli, tal che in ciò non appare ombra di quello che da' pittori oggi in mala parte è chiamata maniera, cioè cattiva pratica, ove si veggono forme e volti quasi sempre simili[4]. E sì come Michelagnolo ha ricerco sempre in tutte le sue opere la difficultà, così Rafaello, all'incontro, la facilità, parte, come io dissi, difficile a conseguire; et halla ottenuta in modo, che par che le sue cose siano fatte senza pensarvi, e non affaticate né istentate[5]. Il che è segno di grandissima perfezzione, come anco negli scrittori, che i migliori sono i più facili: come, appresso voi dotti, Virgilio, Cicerone, et appresso noi il Petrarca e l'Ariosto. Quanto alla parte del movere, non ne voglio dire altro di quello c'ho tocco, in caso che voi non diceste che le sue figure non movano.

FAB. Questo non niego io. Ma voi, che dite di quelle di Michelagnolo?

ARET. Io non ne voglio parlare, percioché questa è parte che possono giudicar parimente tutti; né io vorrei col mio dire offenderlo.

FAB. Dunque venite al colorito.

ARET. È mestiero che consideriamo prima l'uomo vestito.

FAB. In ciò non dite altro; ché io so che 'l panneggiar di Rafaello è più lodato che quello di Michelagnolo[6], forse per

questo, che Rafaello ha più studiato nel vestir le figure, e Michelagnolo nel fare i nudi.

Aret. Anzi, Rafaello fu studioso nell'una cosa e nell'altra, e Michelagnolo nell'ultima sola. E così potete, mi credo io, oggimai vedere che fra questi due nel disegno ci è parità, et anco, dalla parte di Rafaello, maggiore eccellenza, essendo stato egli più vario e più universale, et avendo serbato meglio la proprietà dei sessi e degli anni[1], e trovandosi nelle sue pitture più grazia e maggior diletto, in tanto che non fu mai alcuno che gli dispiacesse cosa di sua mano[2]. E, quanto al colorito...

Fab. In questo ancora assentirò con voi; pur dite via.

Aret. Superò nel colorito il graziosissimo Rafaello tutti quelli che dipinsero inanzi a lui, sì a olio come a fresco, et a fresco molto più, in guisa che ho udito dire a molti, et io ancora così vi affermo, che le cose dipinte in muro da Rafaello avanzano il colorito di molti buoni maestri a olio, e sono sfumate et unite con bellissimo rilevo e con tutto quello che può far l'arte[3]. Il che non cessa di predicare a ciascuno Santo cognominato Zago, pittore nel vero espedito e valente in dipingere medesimamente a muro, et oltre a ciò studioso dell'anticaglie, delle quali ve ne ha un gran numero, e molto pratico delle istorie e de' poeti, sì come quello che si diletta di leggere infinitamente[4]. Né parlerò altrimenti del colorito di Michelagnolo, perché ognun sa che egli in ciò ha posto poca cura[5], e voi mi cedete. Ma Rafaello ha saputo col mezzo dei colori contrafar mirabilmente qualunque cosa, e carni e panni e paesi, e tutto ciò che può venire inanzi al pittore. Fece ancora ritratti dal naturale: come fu quello di papa Giulio secondo[6], di papa Leone decimo e di molti gran personaggi, che sono tenuti divini[7]. Oltre a ciò fu grande architetto, onde, dopo la morte di Bramante, gli fu allogata dal medesimo papa Leone la fabrica di San Pietro e del Palagio; il perché si veggono spesso nelle sue pitture edifici tirati con bellissima prospettiva[8]. E, quello che fu di grandissimo danno alla pittura, morì giovane[9], lasciando il suo nome illustre in tutte le

parti della Europa; e visse i pochi anni di sua vita (come ne posso io farvi fede e come scrive il Vasari con verità) non da privato, ma da prencipe, essendo liberale della sua virtù e dei suoi danari a tutti gli studiosi dell'arte che ne avevano alcun bisogno[1]; e fu openione universale che 'l papa gli volesse dare un capello rosso[2], perché, oltre alla eccellenza della pittura, aveva Rafaello ogni virtù et ogni bel costume e gentil creanza che conviene a gentiluomo. Dalle quali tutte cose mosso il cardinal Bibbiena lo indusse contra sua voglia a prender per moglie una sua nipote, benché egli vi mettesse tempo in mezzo né consumasse il matrimonio, aspettando che 'l papa, che glie ne aveva dato intenzione, lo facesse cardinale; il qual papa gli aveva dato ancora poco inanzi alla sua morte un ufficio di cubiculario, grado onorevolissimo et utile[3]. Ora potete molto bene esser chiaro che Rafaello è stato non pur uguale a Michelagnolo nella pittura, ma superiore. Nella scoltura è poi Michelagnolo unico, divino e pari agli antichi, né in ciò ha bisogno delle mie lodi né di quelle d'altrui, né anco può esser vinto da altri che da sé stesso[4].

FAB. Molto, signor Pietro, il vostro discorso m'è stato grato; e di qui inanzi son io per credere ciò che credete voi, ché con tali ragioni l'uomo non si può ingannare. Ma ci è ancora tanto di tempo che, se non sete stanco di ragionare, mi potrete acconciamente informar della eccellenza di qualche altro pittore.

ARET. Io non mi soglio stancare per così piccioli ragionamenti; e questo ancora è cosa ch'io v'ho promesso, né voglio mancar di favellarvi ancora di taluni, accioché veggiate che i cieli a' nostri dì ci sono stati così favorevoli nella pittura come nelle lettere. Dico adunque che Leonardo Vinci fu pari in tutte le cose a Michelagnolo, ma aveva un ingegno tanto elevato, che non si contentava mai di ciò che e' faceva; e, come che tutto facesse bene, era stupendissimo in far cavalli[5]. Fu appresso pittor di grande stima, ma di maggiore aspettazione, Giorgio di Castelfranco, di cui si veggono alcune cose a olio vivacissime e sfumate tanto, che non ci si scor-

gono ombre. Morì questo valente uomo di peste, con non poco danno della pittura[1]. Fu ancora gran pittore Giulio Romano, il quale dimostrò molto ben con gli effetti di essere stato degno discepolo del divin Rafaello non solo nella pittura, ma anco nell'architettura; onde fu carissimo a Federico duca di Mantova, nella quale egli dipinse molte cose, tutte lodatissime, et ornò Mantova di bellissimi edifici. Era Giulio bell'inventore, buon disegnatore, e coloriva benissimo[2]. Ma fu vinto di colorito e di più gentil maniera da Antonio da Correggio, leggiadrissimo maestro, di cui in Parma si veggono pitture di tanta bellezza, che par che non si possa disiderar meglio. È vero che fu più bello coloritore che disegnatore[3]. Ma che vi dirò io di Francesco Parmigiano? Diede costui certa vaghezza alle cose sue, che fanno inamorar chiunque le riguarda. Oltre a ciò, coloriva politamente; e fu tanto leggiadro et accurato nel disegnare, che ogni suo disegno lasciato in carta mette stupore negli occhi di chi lo mira, percioché vi si vede una diligenza mirabile[4]. Morì giovane ancora egli[5] e fu affezzionatissimo alle cose et al nome di Rafaello. Dicevasi ancora (come parimente scrive il Vasari) in Roma, che l'anima di Rafaello gli era entrata nel corpo, perché si vedevano ambedue conformi d'ingegno e di costumi[6]; essendo che il Parmigiano fu incolpato a torto ch'egli attendesse all'alchimia, percioché non fu mai filosofo che più sprezzasse i denari e le facultà di quello che faceva egli[7]. E di ciò ne fa fede M. Battista da Parma suo creato, scultore eccellente[8], e molti altri. Ora camina per le sue vestigie Girolamo Mazzola suo cugino, onoratissimamente e con molta fama[9].

FAB. Questo Parmigiano, che comunemente è detto il Parmigianino, è per certo molto lodato.

ARET. Fu anco Polidoro da Caravaggio grande e raro pittore, bellissimo inventore, pratico et ispedito disegnatore e molto imitator delle cose antiche. È vero ch'egli non riusciva nel colorito, e le sue cose eccellenti sono di chiaro e scuro a fresco. Ma, quel che è cosa maravigliosa, era Polidoro in età poco meno di vent'uno o di ventidue anni, quando co-

minciò a imparar l'arte; il che fu sotto di Rafaello. E morì ancora egli pur giovane, ucciso miserabilmente in Messina, per torgli alcuni danari, da un suo rubaldo garzone, che fu poi nella medesima città meritamente isquartato[1].

FAB. Io comincio bene a vedere che Michelagnolo nella pittura non è solo.

ARET. Andrea del Sarto ebbe altresì gran perfezzione in quest'arte e piacquero le sue cose infinitamente a Francesco re di Francia[2]. Né Perino del Vaga è degno di poca laude[3]. Così hanno i pittori sempre molto stimate le opere di Antonio da Pordonone, il quale fu ancora egli pratico e spedito maestro e dilettossi di scorti e di figure terribili[4]. Di suo si veggono in Vinegia alcune cose a fresco bellissime: come, nella facciata della casa del Talenti, un Mercurio che scorta bene, una battaglia et un cavallo che sono molto lodati, et una Proserpina in braccio di Plutone, che è una leggiadra figura. Veggonsi anco nella cappella grande della chiesa di San Rocco un Dio Padre con alcuni angioli nel cielo, e certi Dottori et Evangelisti, che gli diedero una gran fama[5]. Né bisognava ch'egli fosse punto minore, avendo a correr con Tiziano nostro, dal quale rimase sempre di gran lunga lontano[6]. Né è maraviglia, percioché in costui solo veramente (e sia detto con pace degli altri pittori) si veggono raccolte a perfezzione tutte le parti eccellenti che si sono trovate divise in molti, essendo che d'invenzione né di disegno niuno lo superò giamai. Poi, di colorito non fu mai alcuno che a lui arrivasse. Anzi, a Tiziano solo si dee dare la gloria del perfetto colorito, la quale o non ebbe alcun degli antichi, o, se l'ebbe, mancò, a chi più a chi manco, in tutti i moderni; percioché, come io dissi, egli camina di pari con la natura, onde ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano[7]. Non ha dimostro Tiziano nelle sue opere vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori, non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, non crudezza, ma il pastoso e tenero della natura; e nelle cose sue combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombre, e perdono e diminuiscono con quell'istesso modo che fa la medesima natura[8].

FAB. Questo istesso odo dire da tutti.

ARET. Si conosce anco chiaramente[1] che la natura lo fece pittore, perché, essendo agli nato in Cadore di onoratissimi parenti, fu mandato dal padre a Vinegia picciolo fanciullo di nove anni in casa d'un suo fratello, che quivi attendeva alla cura di uno di quegli onorati uffici che si danno a' cittadini, affine che egli lo mettesse ad apparare a dipingere, avendo veduto in lui, in quella età tenera, d'intorno a quest'arte chiarissimi lumi d'ingegno[2].

FAB. Molto m'è a grado d'intender qualche particolarità di questo singolarissimo pittore.

ARET. Il zio adunque subito condusse il fanciullo alla casa di Sebastiano, padre del gentilissimo Valerio e di Francesco Zuccati, unichi maestri nell'arte del musaico, ridotta da loro in quella eccellenza nella quale oggidì si veggono le buone pitture, perché esso gli desse i principii dell'arte[3]. Ma da questo fu rimesso il fanciullo a Gentil Bellino, fratello di Giovanni, ma a lui molto inferiore, che alora insieme col fratello lavorava nella sala del Gran Consiglio. Ma Tiziano, essendo spinto dalla natura a maggiori grandezze et alla perfezzione di quest'arte, non poteva sofferir di seguitar quella via secca e stentata di Gentile, ma disegnava gagliardamente e con molta prestezza. Onde gli fu detto da Gentile che egli non era per far profitto nella pittura, veggendo che molto si allargava dalla sua strada. Per questo Tiziano, lasciando quel goffo Gentile, ebbe mezzo di accostarsi a Giovanni Bellino; ma né anco quella maniera compiutamente piacendogli, elesse Giorgio da Castelfranco[4]. Disegnando adunque Tiziano e dipingendo con Giorgione (che così era chiamato), venne in poco tempo così valente nell'arte, che, dipingendo Giorgione la faccia del fondaco de' Tedeschi che riguarda sopra il Canal grande, fu allogata a Tiziano, come dicemmo, quell'altra che soprastà alla Merceria, non avendo egli alora a pena venti anni. Nella quale vi fece una Giudit mirabilissima di disegno e di colorito, a tale che, credendosi comunemente, poi che ella fu discoverta, che ella fosse opera di Giorgione,

tutti i suoi amici seco si rallegravano come della miglior cosa di gran lunga ch'egli avesse fatto. Onde Giorgione, con grandissimo suo dispiacere, rispondeva ch'era di mano del discepolo, il quale dimostrava già di avanzare il maestro, e, che è più, stette alcuni giorni in casa come disperato, veggendo che un giovanetto sapeva più di lui[1].

FAB. Intendo che Giorgione ebbe a dire che Tiziano insino nel ventre di sua madre era pittore.

ARET. Non passò molto che gli fu data a dipingere una gran tavola all'altar grande della chiesa de' Frati Minori, ove Tiziano, pur giovanetto, dipinse a olio la Vergine che ascende al cielo fra molti angioli che l'accompagnano, e di sopra lei affigurò un Dio Padre attorniato da due angioli. Par veramente che ella ascenda, con un volto pien d'umiltà, e il panno vola leggiadramente. Nel piano sono gli Apostoli, che con diverse attitudini dimostrano allegrezza e stupore, e sono per la maggior parte maggiori del vivo. E certo in questa tavola si contiene la grandezza e terribilità di Michelagnolo, la piacevolezza e venustà di Rafaello, et il colorito proprio della natura. E tuttavia questa fu la prima opera publica ch'egli a olio facesse, e la fece in pochissimo tempo, e giovanetto. Con tutto ciò i pittori goffi e lo sciocco volgo, che insino alora non avevano veduto altro che le cose morte e fredde di Giovanni Bellino, di Gentile e del Vivarino (perché Giorgione nel lavorare a olio non aveva ancora avuto lavoro publico e per lo più non faceva altre opere che mezze figure e ritratti), le quali erano senza movimento e senza rilevo, dicevano della detta tavola un gran male. Dipoi, raffreddandosi la invidia et aprendo loro a poco a poco la verità gli occhi, cominciarono le genti a stupir della nuova maniera trovata in Vinegia da Tiziano, e tutti i pittori d'indi in poi si affaticarono d'imitarla; ma, per esser fuori della strada loro, rimanevano smarriti. E certo si può attribuire a miracolo che Tiziano, senza aver veduto alora le anticaglie di Roma, che furono lume a tutti i pittori eccellenti, solamente con quella poca favilluccia ch'egli aveva scoperta nelle cose di Giorgione, vide e conobbe la idea del dipingere perfettamente[2].

FAB. È proverbio de' Greci antichi che a tutti non è dato ire a Corinto. E voi avete detto che 'l dipinger bene è cosa da pochi.

ARET. Aveva oggimai Tiziano per le sue opere acquistata tanta fama, che non era gentiluomo in Vinegia, che non procurasse di aver qualche ritratto o altra invenzione di sua mano; e gli fur date a fare in più chiese diverse opere, come, nella medesima de' Frati Minori, da que' chiarissimi gentiluomini da Ca' Pesaro una tavola all'altare ove è un pilo per l'acqua santa con una figurina di marmo di San Giovanni Battista, fatta dal Sansovino[1]. Nella qual tavola fece Tiziano una Madonna che siede col fanciullo, il quale tiene una delle gambe leggiadramente alzata e posa il piè dell'altra sopra l'una delle mani della Madonna, inanzi alla quale è un San Pietro di aspetto venerabile, che, volto a lei, mette l'una mano sopra un libro aperto che tiene nell'altra mano, e le chiavi gli sono presso a' piedi. Evvi un San Francesco et un armato con una bandiera, con alcuni ritratti de' Pesari, che paion veri[2]. Di dentro il chiostro nella chiesa di San Nicolao fece all'altar grande una imagine di detto santo, ch'è figura principale, vestito con un pivial d'oro, ove si vede il lustro e l'asprezza dell'oro, che par veramente intessuto; e da un lato v'è una Santa Caterina con un volger leggiadro, nel viso et in ogni sua parte divina, e dall'altro un San Sebastiano ignudo, di bellissima forma e con una tinta di carne così simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo. Il qual San Sebastiano essendo il Pordonone andato a vedere, ebbe a dire: « Io stimo che Tiziano in quel nudo abbia posto carne e non colori ». Sono altre figure perfettissime più lontane, e paiono quasi tutte intente a una Vergine, ch'è finta ad alto con alcuni angioli, et ogni figura dimostra onestà e santità inestimabile; senzaché la testa del San Nicolao è veramente miracolosa e piena d'infinita maestà[3].

FAB. Ho vedute più volte tutte queste opere, e sono divine, né le potrebbono aver fatte altre mani.

ARET. Nella chiesa di Santa Maria Maggiore fece una tavola d'un San Giovanni Battista nel deserto: di cui credasi

pure che non fu mai veduta cosa più bella né migliore, né di disegno né di colorito[1]. In San Giovanni e Paolo fece la tavola del San Pietro Martire caduto in terra, con l'assassino che alza il braccio per ferirlo et un frate che fugge, con alcuni angioletti in aria che vengono giù come con la corona del martirio, et una macchia di paese con certi arbori di sambuco; le quali tutte cose sono di tanta perfezzione, che si possono più tosto invidiare che imitare. Mostra il frate di fuggire con un volto pieno di spavento, e par che si senta gridare, et il movimento è gagliardissimo, come di quello che aveva paura da dovero; senzaché il panno è fatto con una maniera che in altri non se ne vede esempio. La faccia del San Pietro contiene quella pallidezza che hanno i volti di coloro che si avicinano alla morte, e il santo sporge fuori un braccio et una mano di qualità che si può ben dire che la natura sia vinta dall'arte. Né mi estendo a narrarvi le bellezze della invenzione, del disegno e del colorito, perché elle sono a voi et a tutti note[2]. Così, essendo Tiziano ancora molto giovane, il senato gli diede onesta provisione et egli dipinse nella sala da me più volte ricordata la istoria di Federico Barbarossa, quando, come io dissi, bacia il piede al papa; e dall'altra parte della detta sala una battaglia, ove ci sono diverse forme di soldati, cavalli et altre cose notabilissime, e fra le altre una giovane che, essendo caduta in un fosso, uscendo si attiene alla sponda con uno isporger di gamba naturalissimo, e la gamba non par che sia pittura, ma carne istessa[3]. Voi vedete bene che queste opere io le trascorro, perciochè, a voler solo raccontar le parti più eccellenti, bisognerebbe logorare in ciò tutto un giorno. La fama di Tiziano non si rinchiuse fra i termini di Vinegia, ma, allargandosi diffusamente per la Italia, fece vaghi di aver delle sue fatiche molti signori: tra' quali fu Alfonso duca di Ferrara, Federico duca di Mantova et ancora Francesco Maria duca d'Urbino, e molti altri[4]. E pervenuta in Roma, mosse papa Leone a invitarlovi con onoratissimi partiti, perché Roma, oltre alle pitture di Rafaello e di Michelagnolo, avesse qualche cosa

divina delle sue mani. Ma il gran Navagero, non meno intendente di pittura di quello che si fosse di poesia, e massimamente della latina, in cui valse tanto; veggendo che, perdendo lui, Vinegia sarebbe suta spogliata d'uno de' suoi maggiori ornamenti, procurò che non vi andasse[1]. Passò ancora la sua fama in Francia, né mancò il re Francesco di sollecitarlo con ogni grandezza di condizione, per ritirarlo a lui; ma Tiziano non volle mai abandonar Vinegia, ove era venuto picciolo fanciullo e l'aveva eletta per sua patria[2]. Di Carlo quinto già vi ho ragionato[3]; in guisa che io vi conchiudo che non fu mai pittore che più fosse stimato comunemente da tutti i prencipi, di quello che sempre è stato Tiziano. Vedete che forza ha una suprema eccellenza.

FAB. Dica pur chi vuole, ché la virtù non può starsi nascosa et ogni virtuoso, reggendosi con prudenza, è architetto della sua fortuna.

ARET. Certo, Fabrini, che si può dire verissimamente che non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura; percioché, conoscendo egli il valor suo, ha sempre tenute in grandissimo pregio le sue pitture, non si curando di dipingere se non a grandi uomini et a persone che con degni premi le potessero riconoscere. E sarebbe lungo a dire i ritratti da lui fatti, i quali sono di tanta eccellenza, che 'l vivo non è più vivo; e tutti o di re o d'imperadori o di papi o di prencipi o di altri grand'uomini. Né fu mai in Vinegia cardinale o altro gran personaggio, che non andasse a casa di Tiziano per veder le cose sue, e che non si facesse ritrarre[4]. Sarebbe anco lungo a ragionare de' quadri che sono nelle stanze del Collegio; e così delle molte pitture da lui fatte a Cesare et al re d'Inghilterra: come del quadro della Trinità[5], della Madonna che piange[6], del Tizio, del Tantalo, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone[7], il cui esempio tosto uscirà fuori in istampa di rame, e di altre istorie e favole; lavori egualmente divini, sì ⟨di⟩ disegno, come di colorito e d'invenzione. Ma io vado ritenuto e scarso nelle sue laudi, sì per essermi amico e compare, e sì perché in tutto è orbo chi non vede

il sole[1]. Né voglio tacere che Tiziano dipinse in Mantova al duca Federico la effigie dei dodici Cesari, traendogli parte dalle medaglie e parte da marmi antichi. E sono di tanta perfezzione, che vanno infiniti in quella città solamente per vedergli, stimando di vedere i veri Cesari e non pitture[2].

FAB. So ben io che di aver ritratto o altra pittura di sua mano si possono vantar pochissimi plebei.

ARET. È adunque il nostro Tiziano nella pittura divino e senza pari; né si dovrebbe sdegnare l'istesso Apelle, quando e' vivesse, di onorarlo. Ma egli ancora, oltre alla mirabile eccellenza della pittura, ha molte altre parti degne di grandissima laude. Prima è modestissimo, né tassa mai alcun pittore, e ragiona volentieri onoratamente di ciascuno che merita. Dipoi è bellissimo parlatore, d'ingegno e di giudicio perfettissimo in tutte le cose, di piacevole e dolce natura, affabile e pieno di gentilissimi costumi; e chi gli parla una volta, è forza che se ne innamori per sempre[3].

FAB. Tutto questo è verissimo; e perché io stimo che non vi resti altro in questa materia da ragionare, conchiudiamo che, quantunque oggidì ci siano stati molti pittori eccellenti, questi tre ottengono il prencipato: cioè Michelagnolo, Rafaello e Tiziano.

ARET. Così è, ma con la distinzione ch'io v'ho detto di sopra. E di presente io temo che la pittura non torni a smarrirsi un'altra volta[4], percioché de' giovani non si vede risorgere alcuno che dia speranza di dover pervenire a qualche onesta eccellenza; e quei che potrebbono divenir rari, vinti dalla avarizia[5] poco o nulla si affaticano nelle opere loro. Non così fa Battista Franco viniziano; anzi studia sempre con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Vinegia e di acquistare a sé stesso perpetua fama; onde è lodatissimo e chiaro maestro sì in dipingere come in disegnare[6]. Ma voi ricordatevi, lasciando da canto l'affezzione, d'esser per l'innanzi più onesto giudice.

VINCENZIO DANTI

IL PRIMO LIBRO DEL TRATTATO DELLE PERFETTE PROPORZIONI

DI TUTTE LE COSE CHE IMITARE E RITRARRE SI POSSANO CON L'ARTE DEL DISEGNO

ALL'ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO
SIGNOR COSIMO DE' MEDICI DUCA DI FIORENZA E DI SIENA
VINCENZIO DANTI.

Tutte le regole e precetti, illustrissimo Signor mio, come benissimo so esservi manifesto, furono ritrovate dagli uomini mediante la pratica e esperienza delle cose[1]. E essendo che dai più giudiciosi[2] e intendenti[3], particolarmente nell'arte del disegno, molt'opere antiche e moderne da essi state sono approvate di singolare eccellenza e perfezzione[4], sì come di quelle di Michelagnolo Buonarroti è intervenuto, che fra l'altre senza alcuna contradizione, per universale consenso di ciascuno, di maravigliosa bellezza e artifizio sono state giudicate[5]; questo avendo io meco medesimo più volte considerato, mi dette molt'anni sono occasione di pormi con ardente desiderio a specolare e investigare intorno a tal opere, come e in qual guisa alla perfezione di tal operare, con qualche particolar regola e precetto, pervenire si potesse. Laonde avendo io, con quella diligenza e studio che per me s'è potuto maggiore usare[6], le dette cose minutamente osservate, e quelle ordinatamente descritte, giudicai effetto di candido animo il mio dover essere reputato, se quello studio che io con lunga e continova fatica ho conseguito per farne a me stesso regola, proccurassi che ad altrui con breve facilità giovamento e diletto porgere potesse[7]. Conciossiacosa che, per voler conseguire questo mio intendimento, non pure m'è convenuto fare lunghissima osservazione e studio dintorno a molt'opere eccellentissime, antiche e moderne, oltr'all'avere più di ottantatré corpi umani anotomizzato (non connumerando quegli che da altri in diverse parti ho veduti tagliare); ma ancora necessariamente m'è convenuto proccurare d'avere non mediocre notizia d'una parte di lettere che alla contemplazione appartengano[8], per potere stabilire i fondamenti di quelle cose che

in questo primo libro si contengano. Il quale viene a essere una introduzione di tutto il remanente dell'opera[1], che io mi son deliberato di publicare per l'oneste cagioni raccontate, avvenga che ciascuno vivente è in obligo di proccurare di giovare altrui. Né per altro effetto dagli altri vien da me separato, che per lo desiderio che io ho d'udire intorno a ciò il parere di quegli uomini solamente che il mondo approva con chiaro grido per giudiciosi e intendenti[2], e se essi tengono che questa mia fatica sia per arrecare giovamento e diletto ai professori di tal arte del disegno: la quale da voi, Principe invittissimo, insieme con tant'altre per la onorata protezione che di essa tenete, nel vostro fortunatissimo e felicissimo stato cotanto fiorisce e prende augumento[3].

Di questo primo libro adunque, qual egli si sia, ho voluto, com'arra di tutto il rimanente, farvene umilissimo dono, non perché io mi faccia a credere di darvi molto, o pure presuma d'accrescere chiarezza al vostro molto splendore; ma con solo proponimento che ciò sia interamente di mio obligo, e che questo debitamente di fare mi si convenisse, et in oltre perché mediante questi miei scritti (se voi per mia singolar ventura mai di leggergli vi degnaste) possiate conoscere se i precetti che sopra la detta scultura mostro d'avere osservati, saranno nelle mie statue in qualche parte adempiuti[4]. Degnatevi adunque di gradire quant'io con ogni reverenza umilmente vi porgo, come cosa che vi vien data da servidore affezionatissimo e perpetuo, o più tosto come cosa che vostra è certamente; essendo che dall'infinito vostro valore interamente procede e nasce quanti frutti uscir si veggiono da tanti ingegni che in diverse professioni, mercé sola del vostro favore e sotto 'l vostro auspicio, si vanno esercitando, come di presente a me è intervenuto[5].

Di Fiorenza, a dì XXI d'Aprile MDLXVII.

TRATTATO DELLE PERFETTE PROPORZIONI

Prefazione di tutta l'opera.

Essendo stato parere quasi di tutti gli uomini intendenti[1], che Michelagnolo Buonarroti sopra ciascun moderno e forse antico, che intorno all'arti del disegno si sia con lungo studio essercitato, abbia con eccellente perfezzione condotto a fine l'opere sue, così di scultura come di pittura et architettura, come si può in dette sue opere apertamente conoscere; egli non dee alcuno maravigliarsi se v'ha infinita gloria et onore conseguito e sia per conseguire eternamente[2]. La qual cosa essendo vera, che è verissima, io, che dalla costoro openione non sono lontano, ardirò d'afermare che, chiunche desidera alle tre arti del disegno per buona e diritta via incaminarsi, dovrebbe nella maniera che ha fatto quest'uomo eccellente, con ogni ardore alla perfezzione di quelle, per buoni e convenevoli mezzi, e non a caso, inanimirsi, cercando d'imitare con tutte le forze e potere il Buonarroto, che ha in esse così felicemente operato[3]. E per vero dire, a me duole infinitamente non più per tempo della mia età essermi di esercitare il disegno risoluto: conciossia che, avendo già passato ventidue anni e quasi il fiore della mia prima giovanezza quando, mediamente la cognizione e grandezza di tant'uomo, ad attendere a quest'arti et all'imitazione di lui mi disposi[4], non ho fatto quel profitto, né credo di poter fare giamai, che averei per aventura potuto fare, se altrimenti fusse avenuto, imitando la di costui bellissima maniera. Dintorno alla quale, ciò non ostante, quanto per me si potrà nel rimanente della mia vita ho proposto esercitarmi, tenendo sempre come uno specchio dinanzi agli occhi, sì come ho fatto insin qui con ogni diligenza, le bellissime opere sue, e

quelle con la mente contemplando e, quanto mi fia conceduto, con l'opere imitando[1]. Il quale studio non sarà, spero, sanza mio e forse di molti altri grandissimo frutto, poi che fin qui ha in me tanto operato, che mi ha fatto evidentemente conoscere a poco a poco, se io non sono ingannato, una vera regola et ordine particolare che da lui è stato osservato, o vero che si può e dee osservare intorno alla perfetta composizione delle parti de' membri, che al loro tutto della figura umana si convengono. Della qual cosa essendomi, mediante la sperienza, in gran parte certificato, e veggendola ancora, per quello che molte ottime ragioni mi dimostrano, molto utile, non ho voluto, dall'amore spinto ch'io porto a queste arti et a coloro che in esse si affaticano, ch'ella rimanga in me solo, avendo massimamente, da che mi cadde a principio in mente questo concetto, cominciato a giovamento dell'arte a metter in iscritto et in disegno tutto quello che intorno a ciò mi è sovenuto.

Avendo dunque, con l'osservare l'opere di Michelagnolo e mediante una diligente notomia da me fatta di molti e molti corpi umani, già condotto questo mio intendimento a buon termine, mi sono risoluto farne parte a chi si degnerà con buon animo accettare questa mia amorevolezza. La quale non è altro che un trattato, nel quale si dimostra chiaramente come si possa con regola procedere dintorno a tutte le parti dell'arte del disegno; ma sopratutto et in particulare nella proporzione della figura dell'uomo[2]. Il che è stato il primo e mio principale intendimento; certissima cosa essendo che, affaticandoci in questo particolare dell'uomo, si verrà in cognizione perfettamente di tutte l'altre parti che al disegno appartengono. Perciocché io intendo di provare che fra tutte l'altre fatture, le quali sotto l'arti universalmente si trovano, questa della figura umana è la più difficile di tutte; e che dall'intelligenza, come ho detto di sopra, della proporzione della detta figura dell'uomo si possono intendere perfettamente tutte l'altre proporzioni apartenenti alle nostre arti[3]. La qual cosa si tratterà manifestamente in un particolare capitolo di quest'opera[4]. E che ciò sia vero, da niuna altra cagione fu spinto il divino Michelagnolo[5] a porre quasi tutto il suo studio e diligenza intorno al corpo umano, che dalla cognizione della perfetta et in tutte le parti compiuta et artifiziosa figura di quello; apertamente veggendo che ogni altra imitazione et ogni altro composto è a esso

corpo umano per sì fatta guisa inferiore, che è poco da curarsi di qual si voglia altra cosa che ritrarre si possa od imitare[1]. Veggendo, dico, il Buonarroto con ottimo giudizio i pittori e scultori moderni, et anco, per quanto si può vedere, gli antichi, avere d'intorno a ogni altra cosa conseguita e ritrovata qualche perfezione, ma nella figura dell'uomo non essere anco stata da niuno interamente veduta né conosciuta la sua perfetta proporzione, s'avide, senza punto ingannarsi, ciò non d'altronde poter essere avvenuto, che dalla difficultà del suo composto. Per che, come ingegnosissimo, quello che era forse per la sua difficultà non stato ardito né tentato da altri, volle con bell'artificio e lungo studio ripigliare e metterlo in essecuzione; sì come fece ottimamente nelle sue non mai a bastanza lodate pitture e sculture[2].

Le quali cose, come di sopra dissi, considerando, ho giudicato per ogni modo dovere essere ben fatto mettere insieme e raccorre tutto quello che intorno a ciò, mediante una lunga fatica e studio[3], m'è venuto nell'animo, per facilitare la via et il modo dell'operare a tutti coloro che si vanno nelle cose del disegno esercitando; e mostrare con quale instrumento e membro si possa conseguire il perfetto fine che in universale tutte le proporzioni delle nostri arti richieggiono, e quello in particolare della figura dell'uomo[4]. La qual cosa non essendo, ch'io sappia, stata trattata da altri, e massimamente a pr posito della scultura e pittura, né in quel modo ch'io spero di fare[5] ricercando, quanto per me si potrà minutamente, tutto quello che a cotal materia apartiene, potrà, spero, questa mia fatica non essere se non utile e giovevole molto. Ma dell'architettura, però che molti antichi e moderni n'hanno scritto lungamente e fatto diverse regole et instrumenti da dovere nelle cose di quella essere osservati, io non intendo per ora altrimente di essa, se non quanto alle proporzioni apartiene, ragionare[6]. E se bene può parere ad alcuni, quello che io tratto in questo mio libro più tosto convenirsi a uomini consumati tra gli studii di filosofia che a me, il quale non sono più che tanto esercitato in essi; spero nondimeno, per quello che si vedrà nel processo de' miei ragionamenti, dover essere più tosto come amorevole lodato che come prosontuoso biasimato. E per vero dire, se bene la poca pratica che io ho negli studii delle migliori scienze mi ha più d'una volta fatto rivolgere l'animo et il pensiero ad altro, e quasi tornare indietro; mi ha nondimeno

dall'altro lato dato tanto d'ardire quella poca pratica ch'io ho dell'arte, e lo studio particolare che ho fatto dintorno a questo soggetto, che, confidato nell'aiuto di coloro che in alcune cose supliranno amorevolmente al mio difetto, mi sono messo animosamente a seguire questa impresa. La quale, come sarà di non piccola utilità a me specialmente in quello che io spero d'avere, mediante la divina grazia, ad operare, così potrebbe anco esser agevolmente, come ho detto, anco all'universale non inutile né ingrata[1].

Rimane ora ch'io dica che, se bene sarò forzato alcuna volta in questo mio trattato a procedere con alcuni mezzi di filosofia, io non intendo però di volere essere sottoposto alle comuni regole o diffinizioni degli altri, se non in quanto mi sarà forza di loro servirmi in alcuno particolare, cercando che tutto si riduca a mio proposito e mi serva a quanto disidero di provare o dimostrare in questa opera. Conciossia che la mia intenzione è di fuggire, quanto più saprò e potrò, le cose superflue et impertinenti[2].

LIBRO PRIMO

CAP. I.

Che l'ordine è un ottimo mezzo a conseguire la perfetta proporzione dei composti nelle tre manifatture, divine, naturali et umane.

Per dare dunque principio a questo mio trattato dico che tutte le cose che sono state fatte hanno avuto bisogno dei debiti mezzi[1]; e che per ciò, cercando io d'un mezzo al mio proposito conveniente, ho trovato che l'ordine è all'intendimento mio di perfetta convenienza e perfettissima proprietà; e che non solamente è necessario per conseguire l'ottimo fine di queste nostre tre arti, ma ancora tutte l'altre di qual si voglia maniera[2]. Anzi, tutte le cose che sono state fatte da Dio ottimo e grandissimo e che dalla natura continuamente si fanno, non solo sono state con il mezzo dell'ordine create, ma con il mezzo del medesimo si mantengono[3]. Per lo che non sarà fuor di proposito sopra esso ordine andare discorrendo e, ricercando la sua diffinizione, veder dove egli principalmente e più perfetto si ritrovi, et oltra ciò quanto oltra la sua forza in tutte le cose si distenda; perciocché, conosciuto e praticato che l'aremo, molto meglio ci potremo di quello in tutte le nostre occorrenze e bisogni servire[4].

L'ordine adunque intendo che sia come una causa o vero mezzo, da cui dependano tutte le perfette proporzioni, e che non possa aver luogo in alcuna cosa la quale non sia composta di più parti; anzi bisogna che egli nasca da un composto di parti, nelle quali sia il prima et il poi, o veramente

il più et il meno, e che egli faccia un composto d'una comisurazione di parti con il tutto e del tutto con le parti: il che è proprio dell'ordine[1]. E che ciò sia vero, si truova che egli è così nei tre principali effetti di quest'universo, i quali sono: la fattura della prima forma di tutte le cose, la fattura degli effetti sollunari e la fattura degli umani[2]. Che l'ordine, dico, sia stato il perfetto mezzo nella giusta composizione di tutte le prime cose, i cieli stessi e gli elementi lo dimostrano chiaramente con la commisurazione e corrispondenza loro in sé stessi e nel tutto dell'aggregato loro insieme[3]. E che ciò sia si prova vero con l'effetto del tempo, il quale nasce dai moti delle sfere celesti; conciossia che elle ci mostrano continuamente il loro viaggio essere giustississimo, cioè quello di ciascuna sfera in sé e quello del tutto di loro insieme. La qual cosa tanto maggiormente si mostra verissima, quanto è vero che, se in fra loro fusse alcuna sproporzione, nascerebbe alcuna volta disordine in esso tempo; il che non avviene giamai[4]. Negli elementi poi piacque al grande Dio che, oltre all'ordinatissima loro composizione, vi potesse ancora aver luogo il disordine, per lo quale nelle cose elementari esso potesse cagionarsi. E questo si dee credere essere stato fatto non senza grandissimo misterio, e per due principalissime cagioni. La prima delle quali si è che, se gli elementi stessero sempre sotto un medesimo ordine, s'impedirebbe la generazione de' misti, la quale si fa con il mezzo del disordine. Ma cotale disordine ha finalmente ragione d'ordine[5]. La seconda cagione si fu acciò che per un contrario fusse l'altro conosciuto; imperocché certissima cosa è che, se non fusse il disordine, non si conoscerebbe l'ordine: conciossia che il disordine naturale è mezzo a far conoscer l'ordine divino, et il disordine umano l'ordine naturale[6].

Secondariamente si pruova che col debito mezzo dell'ordine sono fatte le perfette composizioni della natura, mediante l'opere stesse di lei. Però che, quando ella ha da generare alcuna cosa, s'ella commisura i dovuti mezzi ordinatamente di loro et il tutto di essi insieme, ella genera quello che intende di fare, perfettamente[7]. Verbigrazia, se nel generare d'un

uomo vi concorrerà conveniente parte di caldo et umido e di freddo e secco, conforme alla qualità del tutto di essa generazione, e conveniente attezza al luogo dove si genera, ne seguirà necessariamente che nascerà l'uomo perfetto a conseguire il fine suo; perciocché dalla giusta proporzione de' quattro umori nasce perfetta la proporzione di tutti i membri. E per lo contrario, quando non sono secondo la giusta proporzione, ciò procede perché i detti caldo, umido, secco e freddo mancano di quella ordinata e giusta commistione detta di sopra. E così la cosa che sarà generata sarà imperfetta o perfetta, secondo che più o meno averà peccato in alcuno dei detti umori[1]. E per questo si prova che l'ordine et il disordine si trovano nelle cose della natura[2]. Onde possiamo dire che quegli uomini, i quali sono più degli altri proporzionati, sieno anco nella loro generazione stati più ordinatamente composti: e questi si chiamano belli, ma più o meno, secondo che la loro generazione è stata più o meno perfetta; e conseguentemente i brutti, per lo contrario e per la medesima ragione[3]. E se bene è verissimo, né può negarsi, che pochissimi uomini si sono veduti e si veggiono, che sieno di perfetta e bene ordinata composizione (da che nasce la bruttezza o vero la manco bellezza), ciò adiviene non perché la natura non intende di far sempre le sue cose ordinatamente[4], ma perché con molta difficultà nella generazione convengono i misti, come s'è detto di sopra, in maniera che il generato venga ben proporzionato et ordinato[5].

La quale difficultà può procedere da molti accidenti; e prima dalla diversità de' luoghi nei quali si fa essa generazione o vero il composto di essa, essendo molto difficile che s'acordino il maschio e la femina nella conveniente qualità e quantità della materia e nella conveniente capacità del luogo che la riceve[6]. Ma posto ancora che questi si accordassero e convenissero in ciò fra loro agevolmente, gli accidenti della buona e cattiva aria, dell'abitazione, de' temporali, della stagione e dimolti altri possono similmente impedire essa perfetta generazione[7]. Oltraché, nell'essere portato et alimentato dalla madre nel ventre, nell'essere partorito e finalmente nell'essere

dopo il nascimento allevato e custodito malamente, può essere impedita la perfetta proporzione del composto. Insomma le cagioni et accidenti sopradetti fanno che pochissimi sono e sempre sono stati coloro che siano di perfetta compositura di parti fra loro et al tutto di loro corrispondenti. E come che questo avvenga in tutte le generazioni, si vede nondimeno più avvenire nell'uomo che negli altri animali, imperocché l'uomo non secondo la simplicità della natura vive et è ordinato nello alimentarsi e generarsi, ma secondo la sua libera volontà, che spesso fa nascere e cagionarsi il disordine[1]. Et io per me sono di parere, che più sia cagione della nostra stemperata composizione il non bene usare l'arbitrio della volontà et il seguire più tosto i piaceri che la ragione, che da quello che possa venire dai cieli, dagli elementi e dalla materia non ubidiente; sì come avviene ancora alcuna volta ne' minerali e nelle piante[2].

Tutto quello, poi, che per accidente non si consegue nell'operazioni della natura, o sia per colpa nostra o per disposizione de' cieli, è senza dubbio niuno contra l'intenzione di essa natura; però che, quanto a lei, è manifesto ch'ella si sforza e fa quanto può il più perché l'opere sue conseguano la perfezzione nel composto, mediante l'ordine. La qual cosa si pruova, che, quando ha da generare un uomo, s'ell'ha poca materia e non può, per ciò, farlo di quella perfezzione che vorrebbe in grandezza, gli dà almeno in numero tutte le membra che gli convengono; onde rarissimi sono quegli uomini ai quali, per natura, manchi alcuno de' membri: perciocché, come ho detto, s'ella, dove fa la sua generazione, truova poca materia o poco luogo, suol comporre tutte le parti piccole, e manca di lunghezza e grossezza più tosto che voglia mancare di numero[3]. E così veggiamo ch'ella intende sempre di fare le sue cose ordinate e perfette, e che questo, e non altro, è il suo fine, al quale tende con ogni possibile diligenza. Per lo che possiamo conchiudere che l'intenzione della natura, come si è detto, nelle sue fatture sia il successo del perfetto ordine, e che, mancando, non è per

sua colpa, ma per disposizione de' cieli o degli altri accidenti, de' quali si è di sopra ragionato a bastanza[1].

Ora, che il medesimo ordine si veggia nelle manifatture umane, non ha dubbio niuno, et agevolmente si può provare l'ordine essere in tutte l'arti il perfetto mezzo o vero instrumento, mediante il quale ciascuna consegue il suo proporzionato fine[2], certissima cosa essendo che per lo conosciuto ordine delle cose celesti e naturali è stata dall'uomo prodotta e ritrovata l'arte; perciocché, secondo me, non è altro il fine dell'arti, cioè manuali, e particolarmente delle nostre tre, scultura, pittura e architettura, che una trasfigurazione, per dirla così, delle cose naturali, imitando la natura[3]. E l'imitare non è altro che fare una qualche cosa in quel modo e come altri ha fatto o fa tuttavia. Se dunque la natura nelle sue operazioni consegue perfettamente il suo fine per mezzo dell'ordine, come provato abbiamo, pare che ne segua necessariamente che l'arte, imitando la natura, anch'ella per mezzo del medesimo ordine perfettamente abbia a conseguire il suo fine. E così può dirsi che per questa conseguenza si pruovi a bastanza che l'ordine è il vero mezzo, o vero instrumento, col quale possono l'arti, e specialmente le nostre tre sopradette, conseguire perfettamente il loro fine[4].

E chi anco dicesse che l'arte, imitando la natura, viene a essere ordinata come è essa natura, e che, parimente, possa meglio conseguire il suo fine, non direbbe per avventura se non cosa vera e ragionevole. Perciocché l'uomo con la sua libera volontà può dominare, come si dice, alle stelle, sfuggire l'inclinazione de' cieli, e rimediare, opponendosi con l'intelletto e con la ragione, agli accidenti contrarii. La qual cosa non può fare la natura, essendole forza operar sempre secondo la disposizione de' cieli, e secondo che essi, come si dice, destinano, e che ella truova le cose, o sieno nella perfezzione o nella imperfezzione. Laddove l'uomo nell'arti può sminuire et allungare il tempo quanto gli piace, nelle sue manifatture fuggendo et aspettando l'inclinazione de' cieli, perciocché l'uomo, mediante l'intelligenza che dal grande Dio

gli fu data, aggiuntovi il mezzo della sperienza, intende e conosce le cose; e può, conosciuto dove è il disordine, fuggirlo et accostarsi dove è l'ordine[1]. Né può niuno negare che, quando l'uomo conosce onde procedano nelle materie, o naturali o accidentali che sieno, i disordini, non possa in alcun modo porvi conveniente rimedio, come si vede manifestamente, tra l'altre cose, col mezzo dell'arte, in quella dell'agricultura[2]. Però che, purgata la materia della terra et i semi dalle superfluità che generano imperfezione, et osservati i debiti tempi di seminare e cultivare, si provoca la natura con sì fatti mezzi a conseguire in essi il suo perfetto fine; vedendosi apertamente che, se avesse per sé stessa a produrre i frutti et i semi, avverrebbe quello che si vede comunemente ne' luoghi inculti. Onde è manifesto che l'ordine può essere più perfetto nell'arte che nella natura, poi che l'uomo, conoscendo la imperfezione nelle cose naturali, può con l'arte sfuggirle e medicarle, accostandosi alla perfezzione[3].

E così avemo in questo primo capitolo veduto che cosa sia l'ordine, et in che modo è un perfetto mezzo, mediante il quale si consegue la perfetta proporzione nelle tre manifatture, divine, naturali et umane; che nelle divine è in tutta perfezzione, e che nelle naturali et umane può essere perfetta et imperfetta; ma che più perfetta può essere nelle cose dell'arti che nelle naturali[4].

Cap. II.

Che il composto ordinato può essere facile, dificile et impossibile a mettersi in atto. Et in che modo il disordine causa imperfezzione.

Può la perfezzione del composto ordinato, del quale si è di sopra detto, esser al mettere in atto facile, difficile et impossibile. Facile sarà quando esso composto averà in sé poche parti; dificile, quando n'averà assai[5]; et impossibile, quando

la mente, composta nell'idea una imagine, o non averà materia atta a ricevere quella forma, o vero la mano, per alcuna cagione, non la potrà mettere in atto[1].

Similmente la imperfezzione del disordinato composto può essere di più parti e di meno, locata sotto la facilità; perciocché il disordine, non aspettando artifizio, si può dire che sia mancamento d'arte o di attezza di materia, lasciando scorrere l'accidente a cui potrebbe resistere e contrapporsi. Onde si può dire che egli altro non sia, circa l'azzioni umane, che una stracurataggine; e dintorno alle naturali, una disposizione di cieli accidentale et indisposizione, alcuna volta, delle materie; essendo vero, come dissi di sopra, che può l'uomo con il mezzo dell'artifizio antivedere il disordine che può nascere, et a quello opporsi con oportuni e convenevoli rimedii.

Conchiudiamo adunque che l'ordine può essere facile, dificile et impossibile a mettersi in atto nei composti; e che il disordine può mancare di perfezzione ne' suoi composti in più parti, in meno parti et in tutte le parti[2].

Cap. III.

Che, come nelle cose naturali la più perfetta e più dificile composizione è il composto dell'uomo, così nell'artifiziali la figura di esso uomo è parimente di tutte l'altre più perfetta e più difficile.

Ora, lasciando da parte le cose celesti, le quali non cascano, se non se forse in piccolissima parte, sotto l'arte nostra, dico che, come fra tutte l'ordinate composizioni della natura la più difficile è il composto degli animali, e di essi l'intellettivo, per l'infinite sue quantità e qualità di parti che lo compongono, come si vedrà in suo luogo più apertamente; così nelle composizioni artifiziali, le quali medesimamente si fanno ordinate, quelle dell'arte del disegno sono le più difficili, et in particolare l'ordinata composizione della figura

dell'uomo. Imperocché, se mi fia conceduto (che non si può negarmi) che la natura non ha la più difficile composizione di quella dell'animale intellettivo, che è l'uomo, e mi sia parimente, come essere dee, conceduto che l'arte debba imitare la natura, ne seguita necessariamente che l'arte, imitando, non abbia composizione ordinata più dificile di quella della figura dell'uomo, e che tutte l'altre siano meno di quella artifiziose e dificili; e che perciò la composizione dell'uomo, fra le cose naturali, sia quella che ricerca maggior ordine nel suo composto, e che nell'artifiziali parimente la figura e imagine di esso uomo ha molto maggior bisogno che tutti gli altri composti, d'ingegno, studio, fatica e diligenza[1]. Conciossiaché tutte l'altre hanno bisogno di tanto meno artifizio e sono tanto meno perfette e dificili, quanto più si discostano da esso uomo o sua figura; come, per lo contrario, quanto più se gli avvicinano, tanto maggiormente portano seco difficultà et artifizio[2].

Cap. IV.

Che, mediante la cognizione de l'uso e cagione delle cose, si conoscono quali in loro debbano essere le perfette proporzioni.

Avendo infin qui veduto che cosa sia ordine et in quali cose egli universalmente si ritrovi, cercheremo ora in particolare di conoscere quali cose de' composti naturali siano di tutta perfezzione d'ordine, e quali manchino di perfezzione e sieno meno ordinate. La qual cosa si farà ricercando il composto del corpo umano, e minutamente ciascuna parte di quello, con il mezzo della cognizione delle cagioni delle cose, cioè veggendo a che fine dalla natura son fatte. Il che, mi credo io, ci farà ottimamente conoscere la giusta misura della perfezzione de' membri di esso corpo umano, e parimente le sue imperfezzioni[3]. Perciocché, per le ragioni già dette, conoscendo da che

nascano le imperfezzioni, l'uomo vi può sempre artifiziosamente rimediare e fuggire il disordine, et acostandosi all'ordine conseguire il suo fine perfettamente[1]. Il pittore adunque e lo scultore, imitando la natura in qual si voglia cosa, e massimamente nella figura dell'uomo, dee principalmente cercare, più che sia possibile, in esso corpo umano l'intenzione della natura: cioè a qual perfezzione ella desidera che il suo composto proporzionato arrivi e termini. Perciocché, così facendo, potrà esso scultore e pittore rettamente mettere in essecuzione anch'egli il composto della sua figura; e non solamente di quella del corpo umano, ma di tutte l'altre ancora che imitare e ritrarre si possono[2].

Avendo dunque dichiarato che l'ordine è sufficiente mezzo a conseguire il nostro intendimento, e che egli molto maggiore si ritruova nel composto umano che in qual si voglia altra cosa, la quale soggiaccia all'arte nostra; e che esso composto umano in niun modo si può meglio conoscere perfetto od imperfetto, che con la specolazione dell'attezza, la quale ha data la natura a ciascun membro[3]: resta che ora io dimostri più apertamente, e con più facilità che sarà possibile, con qual via e modo si possa conoscere in che consista la perfezzione et il perfetto ordine del composto dell'uomo o di qual si voglia altra cosa. E questo non sarà altro che un conoscere la bella proporzione di ciascuna parte in sé stessa e quella di tutte le parti insieme, che è il lor tutto. Le quali parti generano un'armonia in cui consiste la bellezza de' corpi. Ma per meglio venire a cotale dimostrazione, sarà bene che, inanzi ad ogni altra cosa, andiamo discorrendo che cosa sia questa bellezza et in che modo ella consista o vero si veggia nelle perfette proporzioni, et onde nasca, poi, che le cose sì fattamente proporzionate ci piacciono e ci paiono belle[4]. Veduto adunque che aremo primieramente di quella che apartiene all'uomo, vedremo poi quella di tutti gli altri corpi in universale.

Cap. V.

Che la bellezza propriamente si vede e risplende nelle membra et altre cose atte a conseguire il loro fine.

La bellezza dunque del corpo umano non nasce o non si vede altrove che nelle perfette attezze, o vero proporzioni, di tutte le membra a tutte l'operazioni dell'uomo, le quali, ancor che sieno molte, hanno nondimeno come per loro maestra e principale quella dell'intendere; la quale nella generazione del corpo umano è di maniera considerata principalmente dalla natura, che tutte l'altre operazioni dell'uomo, come ministre, servono a essa attezza[1]. E l'intenzione della natura è di far sempre il meglio, se bene alcuna volta dalle cagioni dette di sopra è impedita[2]. A volere adunque che l'uomo perfettamente intenda e, per conseguenza, sia perfettamente formato, fa di mestieri che i membri tutti facciano perfettamente l'operazioni loro. E per questa cagione coloro si appresseranno più alla perfezzione dell'esser umano, i quali avranno le loro parti, così esteriori come interiori, fatte in guisa che ottimamente opereranno quello a che sono state dalla natura ordinate[3]. E così, chi bene considera quali sieno l'operazioni che all'uomo, quanto all'operare, appartengono, e conseguentemente con quali instrumenti, o sensitivi o motivi, possa il suo fine conseguire, intenderà ancora come la figura di esso uomo debba farsi, a volere ch'ella aparisca bella e ben proporzionata. Perciocché, come dissi, dal fine depende la bellezza[4]; il che dimostra esser vero manifestamente la sperienza, conciossiacosa che quella mano è sopra modo bella, che fa perfettamente il suo uffizio, cioè il fine a che è dalla natura fatta et ordinata. La qual cosa si può di tutte l'altre membra e parti dell'uomo con verità affermare[5]. Et in universale ancora belli conosciamo esser coloro che non sono per troppa grassezza inutili, né per troppa magrezza dis-

seccati, debili e fiacchi, imperocché la giusta pienezza è cagione, come poco appresso diremo, delle ragionevoli operazioni, che servono, come ministre, all' intelletto[1]. Tutte le membra, dico, delle quali è composto il corpo umano, sono fatte al servizio dei sensi esteriori e interiori; et i sensi esteriori al servizio degl' interiori; e gl' interiori al servizio dell' intendere[2]. Onde, tutte le volte che le membra faranno, come di sopra ho detto, l'operazioni loro perfettamente, elle saranno ottimamente proporzionate et attissime all'uffizio e servizio che deono fare, perciocché la proporzione non è altro che la perfezzione d'un composto di cose nell'attezza che se le conviene per conseguire il suo fine. E di qui viene che nelle membra più atte a conseguire il loro fine si vede manifestamente risplendere la bellezza, però che nell'attezza loro consiste la proporzione, che è, secondo che a me pare, causa efficiente della bellezza corporale[3].

Ma qui bisogna venire alle distinzioni, conciossia che le proporzioni de' membri sono di molte e diverse qualità, poiché, per la differenza delle figure loro, si veggiono differenti le proporzioni e, per le differenti proporzioni, differenti bellezze; onde altra proporzione ricerca il composto e figura della mano, et altra il composto e figura del piede. Et il medesimo si dice di tutte l'altre membra del corpo che non sono simili e pari sì come sono le due mani, i due piedi, i due occhi e tutte l'altre parti che sono eguali e pari l'una all'altra[4]. Quando adunque le membra averanno le loro particolari proporzioni e bellezze, et in tutta perfezione, e quanto apartiene all'uso particolare di ciascuna di loro, elle averanno ancora il tutto di loro insieme atto a essere proporzionato e bello. Ma è ben vero che questo tutto ha bisogno d'un'altra variata proporzione di figura nel suo composto, la quale anch'ella è spartita in diverse parti et altre diverse figure. Perciò, sì come una bella mano ricerca la bellezza del suo braccio in proporzione con la sua bellezza, e tutto il braccio insieme vuol essere in proporzione col torace che lo sostiene; così parimente tutte l'altre membra del corpo

è necessario che abbiano l'un con l'altro proporzione, infino che si giunga all'intera proporzione del tutto di loro insieme: nella quale proporzione, dico, risplende una bellezza composta di diverse bellezze o vero figure di bellezze[1]. Perciocché in un corpo possono essere tutte le bellezze particolari di ciascun membro, et il tutto nondimeno mancare di quella bellezza che nel tutto insieme si disidera, e così non essere perfettamente bello[2]; verbigrazia, possono in sé ciascuno esser belli una mano e un braccio, e nondimeno mancare, nella convenienza di loro insieme, di quella bellezza che doverebbe essere infra di loro. Onde bisogna avertire, come s'è detto di sopra, che la perfetta proporzione di tutto il corpo insieme ha necessariamente di bisogno (essendo composto di diverse parti proporzionate) che le dette sue parti abbiano anco infra di loro proporzione, acciocché esso tutto, composto di loro insieme, sia perfettamente proporzionato[3].

E che sia vero che questa bellezza delle membra nasca dalla perfetta proporzione, da questo si vede: che due accidenti, come accennai poco di sopra, sono contrarii al moto di tutti i membri del corpo umano. Uno de' quali, parlando naturalmente, è la troppa quantità di grasso e l'altro la troppa magrezza. Delle quali cose ciascuna genera, sì come è manifesto, bruttezza. Il soverchio grasso è d'impedimento perché occupa l'agitazione, et il magro è cagione di debolezza, che è contraria medesimamente al muovere. Ha la natura ordinato il grasso sopra tutte le membra, principalmente per tenerle umefatte; per ciò che i muscoli cagionando in sé, mediante il moto, calore, et il caldo per natura risolvendo e disseccando — il che è contrario al moto —, si venga, per cotal mezzo della grassezza, rimediando alla troppa siccità, conciossiacosa che il grasso, essendo di materia umida et untuosa, tiene umefatti continuamente i muscoli. E per questo veggiamo esser necessario il grasso, ma in conveniente quantità, però che il troppo nuoce al moto con la occupazione, che egli fa, superflua, essendo che, per muovere alcuna cosa, ha bisogno d'agilità, che l'aiuti a conseguire il perfetto fine

del moto[1]. Adunque, se noi veggiamo che la troppa grassezza è contraria al perfetto moto, che è il fine principale di tutte le membra[2], e che il troppo magro fa il medesimo per la sua debolezza; tra questi due estremi è lodato il mezzo, cioè una certa mediocrità né troppo grassa né troppo magra, che si suol dire comunemente carnosa[3] e la quale ⟨è⟩ in tutte le membra che veggiamo essere di bella e giusta proporzione, e si genera dal temperamento de' quattro umori; i quali similmente sono cagione di tutte l'altre belle qualità[4].

E così, per queste cagioni, veggiamo apertamente che la bellezza de' membri del corpo umano sarà sempre maggiormente in coloro che più perfettamente saranno atti al moversi, e per conseguenza a operare secondo il fin loro.

Cap. VI.

Che la bellezza può aver luogo in tutte l'età dell'uomo, ma che principalmente, come in suo stato, risplende nella giovanezza.

Oltre quello che si è detto in fin qui della bellezza del corpo umano, è da sapere che, se bene in particolare ella può aver luogo in ciascuna dell'età dell'uomo, nella puerizia, nell'adolescenza, nella gioventù e nella virilità e vecchiezza, ella nondimeno ha il suo principal luogo et il suo perfetto termine nella giovanezza, perciocché in quell'età il composto delle membra è arrivato al perfetto termine di poter conseguire il suo fine. Onde in quell'età risplende più la bellezza che in alcuna dell'altre, anzi, la bellezza dell'altre etadi depende da quella stessa della giovanezza[5]. Imperocché, sì come può alcuno esser bello nella fanciullezza e nell'adolescenza, per essere cotal bellezza un principio di quella perfetta, che è propria della giovanezza; così parimente la bellezza che è in un vecchio non è altro che una declinazione di quella perfetta, che ha avuta nel fiore della sua gioventù. E se molte

volte si vede che uno, stato bello nella fanciullezza, è brutto nell'adolescenza, et un stato bel giovanetto esser brutto giovane, e così dell'altre età: questo non viene da colpa o difetto naturale, ma accidentale, perciocché, come si disse di sopra, la natura intende di far sempre quello che è più perfetto, nelle sue operazioni. Onde non ha dubbio che ella disidera che colui che è stato bel fanciullo sia simigliante bello in tutte l'altre età della sua vita, insino all'estrema vecchiezza. E se ciò non vien fatto, non essa natura, ma alcuno accidente, qual egli si sia, ne dee essere incolpato; però che, come si disse di sopra, possono le voluttà, le cattive disposizioni dell'aria et i cieli esserne in questo d'impedimento[1].

E così avemo veduto che, se bene può essere la bellezza in tutte e quattro l'età dell'uomo, la perfetta nondimeno è quella che si vede nelle membra della giovanezza, perché in quell'età è veramente la bellezza nel suo miglior termine, et attissima a conseguire il suo fine.

Cap. VII.

Che la grazia è parte di bellezza corporale interiore.

Oltre la bellezza che hanno le membra dell'uomo, e tutto il composto ben fatto e proporzionato, si vede in lui, et in molte altre cose parimente, una certa aggiunta particolarità, nella quale ci compiaciamo oltra modo. E questa chiamiamo grazia, et ha luogo in quasi tutte le cose dove è posta, ma non ha fermezza di luogo. E quello che è più, essendo stata molte volte veduta in uomini brutti, molti hanno creduto ch'ella non possa esser parte di bellezza, ma ch'ella sia una certa particolarità, la quale per sé stessa piaccia e diletti in tutte le cose dove sia veduta, o belle o brutte che sieno[2].

Questa grazia, dico, la quale eziandio si vede molte volte

risplendere in uomini d'imperfetta composizione, è una parte occulta di bellezza corporale, la quale si fa conoscere per mezzo delle potenze intellettuali; onde si vede tal volta aver grazia un uomo per mezzo solamente della bellezza dell'animo, come è manifesto a ciascuno[1]. E ciò adiviene perché la bellezza dell'animo si può difondere in molte e diverse qualità d'operazioni e movimenti graziosi, i quali rendono grato l'aspetto di questo e di quell'uomo, ancor che sia ⟨s⟩proporzionato e molte volte brutto nelle membra esteriori. Ma è da sapere nondimeno che la bellezza dell'animo non può apparire bella giamai, se le sue parti corporali del celebro, donde ella nasce, non sono di perfettissimo composto ordinate; perciocché tanto è bello l'animo, quanto sono belli gli organi mediante i quali egli si fa conoscere, conciossia che le perfette proporzioni delle parti del celebro, dove risiedono le potenze della mente, fanno che esso animo perfettamente e proporzionatamente opera in quelle sue azzioni, dalle quali depende la sua bellezza[2]. E questa che noi diciamo bellezza d'animo, la quale non intendo io che sia, in universale, altro che il bell'ingegno e il bel giudizio, e questa bellezza dico corrispondere alla bellezza de' membri o interiori o esteriori; et in particolare poi si mantiene bella o diventa brutta, secondo che sono quell'opere che dal poter perfettamente operar dipendono, quando l'atribuisce o al senso o alla ragione. Ma propriamente la bellezza della quale intendo io è quell'attezza, che è nella mente, di poter ben discorrere e ben conoscere e giudicare le cose, comunche sieno, o bene o male, operate. Onde, se le parti interiori del celebro sono causa delle bellezze dell'animo allora che sono bene proporzi⟨on⟩ate; e se tutte le parti proporzionate son belle: per la bellezza adunque delle parti interiori viene a nascere la bellezza dello splendore dell'animo, da cui depende la grazia. La quale, per queste cagioni, nasce da bellezza corporale, ma dalle parti interiori[3].

Avendosi dunque a figurare l'uomo o di pitttura o di scultura, non ha dubbio alcuno che, oltre alla perfetta propor-

zione, si gli richiede, come cosa di grandissima importanza, questa grazia, e massimamente nell'attitudini e movenzie: perciocché, sì come il vedere un uomo far gesti e movimenti più graziosi che un altro ci piace e diletta, così parimente ci apportano molto piacere e diletto il vedere nelle figure et imagini di esso uomo alcune attitudini e movimenti esser dilettevoli e graziosi: essendo, come ho detto di sopra, che questa cotal grazia ci dà segno e splendore della bellezza dell'animo. E quando si dice tallora alcuna cosa esser graziosa, la quale non è uomo, né di lui imagine o figura; possiamo dire che questa sì fatta grazia sia un ritratto della grazia, che vera e ferma non può vedersi, secondo il parer mio, se non nell'uomo[1]. E ancor che possa essere, in molte cose che l'arte compone, un certa grazia, più in una che in un'altra; io dirò che questo venga per un dono particolare dell'ingegno e del giudizio, che in alcuni degli artefici più, et in altri risplende meno[2]. Né tacerò in questa parte che in molte delle sue opere è piacciuta alla natura la parità e conformità: il che non si può dire che sia altro che utile e commodo e che aggiunga bellezza: e per questa unione di bellezza mediante la parità augumenta et accresce perfezzione all'altra, che nei membri particolari consiste. Ma è ben vero che questa parità non può conseguire il suo fine, se non ha in sé tre parti o vero tre parità: del sito, della figura e della quantità. Ma di questo si dirà lungamente nel libro dell'uso delle parti[3].

Cap. VIII.

Che le cose proporzionate, essendo belle, piacciono perché son parimente buone.

Rimane ora che veggiamo per qual cagione le cose proporzionate più ci piacciano e paiono belle, che le sproporzionate non fanno[4]. Intorno a che per dire la mia openione, due sono, credo io, di ciò le cagioni. L'una, cioè la princi-

pale, si è uno instinto, datoci dalla natura, di conoscere et amare il buono, e per contrario odiare il cattivo; il qual buono, dico, depende dal sommo buono et il cattivo da quello che ad esso sommo buono è dirittamente contrario[1]. E l'altra, per ciò che tutte le cose proporzionate sono, quanto al nostro proposito, belle, tutte le cose belle sono buone. Adunque le cose belle ci piacciono perocché l'amiamo come buone, essendoci il buono di molto commodo al vivere et essere umano[2].

Conchiudendo adunque diciamo che il fine dell'ordinato composto delle membra del corpo umano non è altro che esser atto all'operazioni umane, e che questa attezza genera una bella proporzione, per la quale veggiamo questa bellezza. Onde si potrà con verità affermare che, ogni volta che si vedrà un composto di membri esser atto a conseguire il suo fine, quello esser bello; imperocché sarà, ciò adoperando, necessariamente proporzionato. E questo è il termine che si ha da ricercare e conoscere: cioè una proporzione di membra che bene conseguiscano il loro fine. Perocché, ciò conosciuto, si potrà comporre la figura umana proporzionata in qual si voglia età dell'uomo[3].

Cap. IX.

Che il vero mezzo di pervenire alla cognizione delle perfette proporzioni delle membra degli animali è propriamente l'uso della notomia.

Ma perché venire a questa cognizione non si può sanza una diligente specolazione delle parti del composto dell'uomo, è manifesto che non possiamo a ciò con altro mezzo arivare, che con quello della notomia; conciossia che, a volere esser capace delle membra del corpo umano, bisogna sapere che cosa è muscolo, vedere l'origine sua e da che nasca, e parimente in qual sito, quantità e figura si ritruova. Et il mede-

simo che dico de' muscoli, dico dell'altre parti umane. Adunque dall'essercizio della notomia, come ho detto, è necessario che tutte queste cose appariamo e di loro veniamo in pienissima cognizione[1].

Il modo adunque che si dee tenere, per venire a questo effetto dell'annotomizzare il corpo umano, sarà poco differente da quello che hanno tenuto i medici per venire in cognizione delle cose dell'arte loro. Il che non è altro stato, che esaminare esso corpo dentro e fuori, et in tutte le parti porre diligente cura di speculazione[2]. La qual cosa se bene parrà forse a molti impertinente e superflua, è da sapere nondimeno che, per venire a questo nostro sopradetto intendimento, bisogna avere perfetta cognizione (come di mano in mano si potrà chiaramente conoscere) non solo dell'esteriore, ma dell'interiore ancora, non essendo possibile avere intera cognizione delle parti di fuori, se non si è prima capace di quelle di dentro. Perciocché a voler sapere che cosa sia muscolo, bisogna sapere che cosa sia sangue, di che egli si genera, augumenta e nutrisce. E che questo medesimamente sia vero in tutte l'altre parti, è manifesto: verbigrazia, chi vuol sapere che cosa sia il moto de' membri, bisogna che prima sappia quello che sono i nervi, per esser quelli ministri del movimento; e così degli altri. Per le quali cose chiunche, bene operando, vorrà affaticarsi, conoscerà e concederà, questa cognizione dell'interiore esser necessaria a chi vuol perfettamente conoscere l'esteriore del corpo umano.

Ma se bene è vero, per le dette ragioni, che è necessaria la cognizione della notomia interiore a volere bene intendere l'esteriore, è anco vero nondimeno che nell'interiore ci basta brevissimamente trapassare, e somma cura e diligenza porre nelle parti esteriori, non solamente notando in esse la quantità, la qualità, le figure, i siti e moti loro, ma ancora specolando e cercando diligentemente l'uso delle parti[3]. Del quale uso per venire in cognizione, cioè sapere a che fine esse parti son fatte e come servano; che in altra forma non potrebbono servire; e perché elle sieno di quella quantità, qualità, moto

e sito: bisogna molto bene esaminare musculo per musculo, e poi membro per membro. E se bene questa considerazione parrà forse all'intelletto di troppa difficultà, il piacere nondimeno ch'ella promette nell'essere esercitata sarà tanto, che avanzerà di gran lunga ogni fatica[1].

Questa speculazione dell'uso delle parti, come ho detto, sarà la vera cagione che fa conoscere tutte le intenzioni della natura innel composto dell'uomo in particolare, et in universale di tutte l'altre cose, e quello che ella desidera e vorrebbe fare; e questo speculato e cognosciuto, scoprirà un termine stabile e preciso, dove si può a tutte le parti del composto et al tutto di esse insieme assegnare per ferma regola da comporre proporzionatamente, e non meno a esso punto si può ricorrere con le seste del giudizio, che al termine degli ordini dell'architettura con le seste materiali: e questo sarà il fine delle perfette proporzioni[2].

CAP. X.

Che la proporzione nasce e depende dall'ordine, e la diferenza che è tra loro.

La diferenza che è dall'ordine alla proporzione intendo che sia questa: che l'ordine solamente divide et accompagna le cose che vanno o prima o poi, o quelle veramente che sono o più o meno, come s'è detto, sanza guardare se quello che ha da essere o prima o poi, o più o meno, contenga o non contenga la sua debita quantità, cioè se la cosa che ha da essere più dell'altra, in quanta quantità le sia superiore; o vero se, quando una ha da essere prima dell'altra, quanta distanza ha da convenirsi tra loro. E così l'ordine intendo che non arrivi a questi termini, per non confondere, ma che a essi sì bene entri in luogo suo la proporzione. Imperocché essa proporzione è quella che ci dà norma e regola nelle

distanze precise delle cose poste prima e poi, e delle quantità commisurate, che sono più e meno, e di quelle ancora che sono pari: conciossia che la proporzione propriamente, secondo il parer mio, non è altro che un modo di comporre le cose in guisa che l'una con l'altra convenga, e parimente il tutto di loro insieme con quelle, in alcuna misurata quantità o vero qualità, od alcun altro predicamento, secondo il fine a che la cosa si compone[1]. E questa comisurazione può essere con la parità e similmente con la disparità[2]. Ma la proporzione delle cose ineguali sarà sempre più artifiziosa e causerà maggior bellezza che non farà quella delle cose eguali; la qual cosa adiviene perché le cose ineguali portano seco la differenza, overo la varietà, più interamente che non possono fare le cose eguali giamai. La quale varietà è una delle principali cause, mediante le quali appariscono i composti di maggiore e più rara bellezza[3].

Dividesi la proporzione (oltra la divisione che le dà la quantità e la qualità, o altri predicamenti) principalmente in diverse parti di qualità e diverse parti di quantità, o d'altri generalissimi. E, quanto al proposito nostro, più ci serviremo di essa proporzione nelle parti della qualità che in quelle della quantità, nella pittura e nella scultura; perché nelle figure delle cose tengo per fermo avere a essere meglio inteso che nelle quantità delle cose[4].

È diferente adunque la proporzione dall'ordine in questo: che l'ordine non intende ne' suoi composti misurazione alcuna, e la proporzione continuamente risguarda a qualche quantità o qualità di misura. Ma non è per questo (se bene non intendo che l'ordine proceda misuratamente) che non sia al proposito nostro conveniente come principio necessario di tutte le proporzioni, essendo che senza lui non si può venire in perfetta cognizione del comporre alcuna cosa, sì come non si può imparare, verbigrazia, la grammatica, se non si imparano prima i caratteri, o vero lettere e sillabe[5].

Cap. XI.

Che il modo d'operare nell'arti del disegno non cade sotto alcuna misura di quantità perfettamente, come vogliono alcuni. E che non si può ritrarre ordinariamente la figura dell'uomo, o di qual si voglia altra cosa naturale o artifiziata, in quel modo che propriamente si vede, con perfezzione.

Avendo insin qui dimostrato l'ordine essere vero mezzo delle perfette composizioni, come causa delle proporzioni[1]; in che modo egli si truovi nelle fatture divine, naturali et artifiziali[2]; che può essere facile, difficile et impossibile ne' suoi composti[3]; che la più difficile delle naturali è il composto dell'uomo[4]; la bellezza nascere dalle cagioni per le quali sono l'umane membra destinate[5]; che la grazia depende dalla bellezza corporale interiore[6]; che, per venire alla cognizione de' composti perfetti et imperfetti del corpo umano, bisogna il mezzo della notomia[7]; finalmente, veduto come l'ordine si commuti in proporzione[8], verremo ora mostrando in universale: che il medesimo ordine proporzionato fa l'effetto istesso in tutti gli altri composti che sono subietto delle nostre arti, il che non solo confermerà la nostra intenzione, ma ancora scoprirà agli altri il modo che deono tenere nel ritrarre et imitare ciascuna delle dette cose[9].

E non ha dubbio alcuno che l'arte del disegno può, con la pittura, con la scultura e con l'architettura, tutte le cose che si veggiono imitare o veramente ritrarre; e non solamente le cose celesti e naturali, ma l'artifiziali ancora di qual si voglia maniera; e, che è più, può fare nuovi composti e cose che quasi parranno tal volta dall'arte stessa ritrovate: come sono le chimere, sotto le quali si veggiono tutte le cose in modo fatte che, quanto al tutto di loro, non sono imitate dalla natura, ma sì bene composte parte di questa e parte di quella cosa naturale, facendo un tutto nuovo per sé stesso[10]. Le quali chimere intendo io che sieno come un genere, sotto

cui si comprendano tutte le specie di grottesche[1], di fogliami, d'ornamenti di tutte le fabbriche che la architettura compone e d'infinite altre cose che si fanno dall'arte, le quali, come s'è detto, nel loro tutto non rappresentono cosa alcuna fatta dalla natura, ma sì bene nelle parti vanno questa e quell'altra cosa naturale rappresentando[2]. Ma è da sapere che questo sì fatto modo d'imitare, se bene è stato messo in uso da altre arti, nondimeno niuna mai ha recato tanta utilità, vaghezza et ornamento al mondo in generale et agli uomini privatamente, quanto le cose che nascono dall'architettura. Di che fanno pienissima fede infinite bellissime città e castella, che per utile universale l'architettura ha edificate e cinte di muraglie; et in particolare le bellissime case, palazzi, tempii et altri edifizii che si veggiono. E chi può negare che tutte l'altre cose che dall'arte si fanno non sieno a queste inferiori? Anzi è da credere che dall'architettura, come da loro principale obietto, la maggior parte dell'altre abbiano preso esempio[3]. L'arte adunque del disegno merita, non solamente per essere sopra tutte l'altre artifiziosissima, di essere nobile tenuta; ma ancora perché sono gli effetti suoi, più che quelli di tutte l'altre arti, stabili e permanenti; oltre che l'opere sue, per lo più, sono fatte a ornamento et a perpetua memoria di fatti illustri degli uomini eccellenti, e non per necessità; la quale necessità suole in gran parte la nobiltà diminuire[4].

Quest'arte, dico, del disegno è quella che, come genere, comprende sotto di sé le tre nobilissime arti architettura, scultura e pittura, delle quali ciascuna, per sé stessa, è come specie di quella, conciossia che per lo mezzo del disegno ciascuna di esse conseguisce il suo fine[5]. E può l'una di queste senza l'altre essere esercitata, ma non perfettamente, però che molto meglio e con più perfezzione assai si metterà in atto ciascuna in universale, se dell'altra in particolare l'uomo sarà capace[6]. Conciossia che l'una dell'altra si serve scambievolmente: l'architettura è necessaria alla pittura[7], la pittura all'architettura[8], e la scultura alla pittura[9]. Ma se bene la pittura alla scultura[10] e la scultura a l'architettura non sono necessarie[11],

non è per questo che non possano l'una all'altra esser di giovamento. Per la quale cosa non è così facile, mi credo io, il determinare quale di queste tre arti si possa dir veramente più nobile; poscia che chi vuole con perfezzione esercitare ciascuna di esse, è forza che si serva dell'una e l'altra di loro[1]. E se bene tra loro si trovano diverse differenze circa l'istesso operare, poco ciò importa, perché il fine di ciascuna è comune all'altre, essendo che il fine della pittura e scultura è imitare tutte le cose che si veggiono; e se il modo è differente, io non credo per questo che meriti molta distinzione di nobiltà[2]. Ma è ben vero che l'architettura, perché compone le cose da sua posta, cioè non imita nella maniera che fanno l'altre due, sì come è detto, pare che sia di molto maggior artifizio e perfezzione[3]; ma non già oggi, che sotto tante regole, ordini e misure è stata ridotta, le quali la rendono facilissima nelle sue esecuzioni. Quegli antichi primi ritrovatori di tanti begli ordini, con tanti begli ornamenti e comodità, furono quelli i quali si può dire che fussero in ciò di grandissimo ingegno e giudizio, e che allora essa architettura per i suoi esecutori fusse nobilissima e molto artifiziosa. Ma, come ho detto, in questi tempi quasi ognuno che sappia tirare due linee può fare l'architettore, rispetto alle regole di sopra dette[4]. Ma non così interviene alla scultura et alla pittura, alle quali non è mai stata formata regola niuna che possa facilitare veramente questa loro imitazione; e massimamente dintorno alla figura dell'uomo, il quale di tanta difficultà di composto si vede[5].

È ben vero che alcuni antichi e moderni hanno con molta diligenza scritto sopra il ritrarre il corpo umano; ma questo si è veduto manifestamente non poter servire, perché hanno voluto con il mezzo della misura, determinata circa la quantità, comporre una loro regola: la qual misura nel corpo umano non ha luogo perfetto, perciocché egli è dal suo principio al suo fine mobile, cioè non ha in sé proporzione stabile[6]. Perocché, come dissi nel capitolo della bellezza, la puerizia e l'adolescenzia vanno continuamente crescendo in

sino alla gioventù in proporzione, e poi, più presto che no, scemando insino alla vecchiezza: tal che i membri non hanno fermezza alcuna; conciossia che altra proporzione ricerca la puerizia che non ricerca l'adolescenza, e l'adolescenza che la gioventù, e così di mano in mano, come abbiamo visto nel medesimo capitolo[1]. E per questa mutazione la misura determinata, circa la quantità, non ha luogo stabile né preciso, come ella ha di bisogno. Ma è ben vero che, se detta misura potesse essere in una di queste età di tutta perfezzione, si potrebbe dire che a tutte l'età dell'uomo si potesse dare una particolare misura. Ma si vede che né perfettamente né appresso in alcuna di quelle si può usare: perché, dato ch'ella desse a tutte le membra una assegnata misura, a ciascuno per sé et insieme al tutto di loro (il che ancora si può negare), dirò che tutt' i membri principali variano e di lunghezza e di grossezza nel moversi, come apertamente ciascuno per sé può vedere; di maniera che, avendo noi bisogno, quando in una attitudine e quando in un'altra, di adoperare il corpo umano, non può per questa varietà questa cotale misura attuale servirci, come dependente dalla quantità. E di più, come io dissi, si può negare che per alcun membro possa giustamente ricevere misura, perché una cosa che si ha da misurare bisogna che abbia in sé o punto o linea; la qual cosa in niun membro del corpo umano apparisce precisamente, sì come è manifesto. Se, verbigrazia, si ha da misurare un braccio, et in esso la mano, e della mano le dita, dove sarà egli in queste parti il preciso termine che possa giustamente ricevere, come si conviene, la punta delle seste?[2] Certamente questo si vede, che più tosto per apposizione che per misura si potrebbe essequire. Talché vedemo apertamente che per questa via non si può condurre un composto di figura ben proporzionato; ma sì bene con la misura intellettuale vedremo di mano in mano questa artifiziosa proporzione del composto dell'uomo potersi misurare perfettamente, come si disse di sopra[3]. All'architettura è stata facil cosa poter dar regole et ordini diversi per lo mezzo della misura, perocché, quanto

alle fabriche, ella consiste di punti e di linee, alle quali facilmente si può procedere con la misura; ma alla pittura e scultura, non ricevendo esse precisa misurazione, non si è insin qui data regola alcuna che possa perfettamente intorno a quella operarsi[1].

Ma questo modo di ordine, che io disegno sopra ciò fermare, mostrerà apertamente una misura, per lo mezzo del giudizio, la quale in tutte le membra del corpo proporzionata si ritruova: e questa sarà circa la qualità. La quale cognizione si vedrà essere ottimo mezzo in tutte l'età, et in tutte l'attitudini e siti e gesti, a conseguire perfettamente la imitazione di esso corpo umano[2]. E se alcuno, a ciò opponendosi, dicesse: « Se noi veggiamo queste due arti imitare la natura ritraendo o vero ricavando le cose di lei, non basta egli, se, verbigrazia, si ha da ritrarre l'uomo, veder quello e tenerlo inanzi e, come la natura l'ha fatto, apunto contrafarlo? E questo bastando, non sono l'altre regole superflue? »; a chi così, dico, dicesse responderei che la natura per molti accidenti non conduce quasi mai il composto e massimamente dell'uomo, come dissi nel secondo capitolo di questo libro, a intera perfezzione, o almeno che abbia in sé più parti di bellezze che di bruttezze[3]. Né io so se mai si è veduta tutta la bellezza che può avere un corpo umano ridotta compiutamente in un solo uomo; ma si può ben dire che se ne veggia in quest'uomo una parte e in quell'un'altra, e che, così, in molti uomini ella si trova interamente. Di maniera che, volendosi imitare la natura nella figura dell'uomo e non essendo quasi possibile in un solo trovare la perfetta bellezza, come s'è detto; e vedendo l'arte che in un uomo solo essa bellezza potrebbe tutta capire; cerca in questa imitazione di ridurre nel composto della sua figura tutta questa bellezza, che è sparsa in più uomini, conoscendo essa arte che la natura disidera ella ancora, come s'è detto, di condurre il composto dell'uomo in tutta perfezzione, atto a conseguire il suo fine, per lo quale diviene perfettamente bello. E questo fa l'arte per fuggire l'imperfezzioni, come ho detto, et accostarsi alle cose perfette.

La qual cosa non solamente da Michelagnolo è stata conosciuta, che più d'altri ha intorno a ciò specolato, ma da infiniti altri cercata d'esequirsi nelle nostre arti[1]: cioè cercato d'andare aiutando (sogliamo dir noi) il naturale con servirsi di diversi uomini, in ciascuno de' quali si veggia qualche diversa bellezza. E presa questa e quell'altra da questo e da quell'altro, hanno composta la loro figura più che sia stato possibile con perfezzione. La qual via e modo di fare è di gran difficultà e tedio; onde molti si vanno aiutando con le figure fatte da altri, o antichi o moderni, facendosi da sé stessi una maniera col continuo ritrarre questa e quella cosa[2]. Ma Michelagnolo, che più di tutti gli altri ha essequito con perfezzione l'opere sue, s'avide molto bene questa strada non essere la vera e legitima. Perciocché conobbe egli che, se bene si fussero potute mettere insieme diverse parti di bellezze con facilità, per comporne una sola bellezza, cavate e ritratte da più uomini: che non mai arebbono potuto essere eguali di proporzione. Perocché, avendo provato che la bellezza cresce con l'età crescente e scemante dell'uomo, sarebbe necessario che d'una medesima età fussero tutti coloro, donde s'avessono a cavare queste parti di bellezza; il che pare quasi, per la gran difficultà, impossibile[3]. E con queste ragioni si potrà rispondere all'opposizioni sopradette. Si potrebbe ancora di più addurre questa negazione, cioè dire, diversi uomini d'una medesima età non avere equali quantità di bellezze, ancor che talvolta ci paresse una medesima; perché, nel metterle insieme, sempre si vedrebbe qualche discordanza[4]. Onde per queste difficultà, che sono quasi impossibilità, esso Michelagnolo si voltò forse a questo ordine, il quale per lo mezzo dell'anotomia bene esaminata io propongo; perciocché si legge che esso Michelagnolo dodici anni continui s'affaticò intorno all'anotomia, e per lo mezzo di essa specolando e discorrendo, come penso io, gli poté cadere nell'animo questo modo d'operare ch'io dico; e con questo mezzo credo esequisse le belle proporzioni nelle sue figure[5]. La qual cosa quando alcuno mi volesse negare, io proverò per la sua ma-

niera questo ordine avere in sé facultà di poter mettere in atto le sue belle proporzioni e tutte le sue belle attitudini, insieme con tutto il resto di quello che alla bellezza dell'opere sue s'apartiene. Per questo adunque poco mi darà noia che altri mi nieghi quello che si può, senza pruova di quello che si niega, mantenere per cosa atta a conseguire il suo fine[1].

Cap. XII.

Che la proporzione può trovarsi in tutti i corpi inanimati.

Non mi pare che sia stato fuor di proposito l'essere scorso, ragionando, in quello che in queste poche parole ho detto, perciocché sono cose necessarie e molto apartenenti al mio disegno e proponimento. Ora, per tornare a dire universalmente di tutte le proporzioni delle cose che imitare o vero ritrarre si possono, dico primieramente che ritrarre intendo io che sia fare una cosa appunto come si vede essere un'altra. E lo imitare medesimamente intendo, al proposito nostro, che sia fare una cosa non solo in quel modo che altri vede essere la cosa che imita, quando fosse imperfetta, ma farla come ella arebbe da essere in tutta perfezzione. Imperocché questa parola ‘imitazione’ non intendo che sia altro che un modo di operare il quale fugga le cose imperfette e s'accosti, operando, alle perfezzioni; e che il ritrarre abbia a servire solamente d'intorno alle cose che si veggiono essere, per loro stesse, di tutta perfezzione[2].

Tutte le cose che si possono imitare o ritrarre hanno bisogno di essere corpo visibile, essendo che l'uomo, mediante l'occhio, vede le cose e le imita, o vero le ritrae col disegno[3]. Adunque, tutte le cose che vedremo avere corpo visibile, diremo che si possono imitare o vero ritrarre[4]. E queste divideremo in tre parti: le prime saranno i corpi

che nell'aggregato de' cieli appariscono insieme con due degli elementi[1]; secondi saranno i corpi che la natura compone et ha composti de' quattro umori elementari; e le terze i corpi che de' corpi naturali l'arte transfigura[2]. E in queste tre sorti di corpi consistono tutte le ordinate e di⟨sor⟩dinate proporzioni de' composti. I corpi dell'aggregato de' cieli si veggiono essere e si dee credere che sieno proporzionati in tutta perfezzione[3]. I secondi, cioè i corpi che la natura compone o ha composti, possono essere, come s'è detto, con ordine di proporzione, et alcuna volta con disordine. I terzi, cioè i corpi che l'arte, delle cose naturali trasfigura, medesimamente, come io dissi, possono avere la proporzione ordinata e disordinata[4].

I corpi visibili celesti et insieme i due elementi, cioè la terra e l'acqua, si possono, nel modo che propriamente si veggiono, ritrarre. Et in questi non fa bisogno del modo dell'imitazione, perciocché non altrimenti di quello che sieno potrebbono essere più perfetti, come avemo provato[5]. I corpi visibili, i quali abbiam detto che la natura compone et ha composti, divideremo in due parti, cioè in corpi inanimati et in corpi animati; e i corpi animati similmente divideremo in tre altre parti, cioè in vegetativi, sensitivi et intellettivi[6]. E diremo che tutte queste specie di corpi possono avere ordinata e alcuna volta disordinata proporzione ne' loro composti. E sotto queste può aver luogo il ritrarre e l'imitare; ma il ritrarre massimamente in molti corpi inanimati che di tutta perfezzione appariscono, come sono tra le minere de' metalli l'oro e, nelle minere delle pietre, le gioie[7]. E prima, parlando delle proporzioni de' corpi morti o vero inanimati, spartiremo ancor loro in due sorti, cioè in corpi solidi et in corpi diafani o vero trasparenti[8]; ma prima diremo dei solidi, sotto i quali sono tutte le specie de' minerali e di tutte le pietre che trasparenti non sono, e parimente tutti i cadaveri o vero schelati d'ossa; et oltre ciò tutte l'altre cose che stanno sopra la terra senza crescere o vero aumentare. Queste cotali cose, dico, possono essere proporzionate e sproporzionate circa il composto della loro materia e circa la loro figura. Quanto alle

figure, fuori de' cadaveri e de' misti imperfetti, niuna altra cosa de' corpi inanimati puote per sé stessa avere determinata proporzione di figura[1]. Ma qui bisogna avvertire che, se bene io mi servo di questo nome 'proporzione' nella qualità, il che forse altri chiamerebbe 'convenienza', io nondimeno intendo che per tale significato sia inteso[2]. Le proporzioni adunque delle figure di ciascuna pietra, se bene alcuna volta variano, non è per questo che elle manchino di perfezzione. In quanto poi alla figura del composto di più pietre insieme, come si vede nelle cave o vero miniere loro, hanno una ordinata proporzione con certa misura l'una sopra l'altra composta, dalla quale si è cavato il modo di murare[3]. E queste tali composizioni possono essere ordinate e non ordinate, perché sono di più figure naturali composte, nella maniera che sono similmente tutti i cadaveri e schelati d'ossa[4]. Nei quali schelati, o almeno in quello del corpo umano, è necessario che la proporzione del tutto di essa e di ciascuna sua parte si esamini e cerchi minutamente, come vedrassi in un libro particolare dell'ossa[5]. E questo basti circa la proporzione figurale.

Quanto poi alla proporzione del misto della loro materia, dico che ci sono de' perfetti e degl'imperfetti[6]. Misti imperfetti sono quelli che si generano nell'aria[7]; i perfetti sono tutti gli altri, i quali sono sotto la cosa, o dura o tenera, o bianca o negra o d'altro colore: ché da questi due dependono[8]. Ciascuna delle pietre, tra l'altre cose, hanno in sé queste qualità di composti: cioè colore e durezza, come, verbigrazia, il composto del marmo è atto a far pietra dura e bianca. Et in queste sorti di composti si vede manifestamente la proporzione ordinata et alcuna volta disordinata. Onde, quando vedremo un pezzo di marmo di tutta candidezza e conveniente durezza, diremo essere il suo composto proporzionato, perché conseguisce il suo fine, che è l'esser bianco e duro. Per lo contrario, quando vedremo un pezzo di marmo non di tutta bianchezza, e forse non così duro, diremo che non sia di perfetta proporzione di misto[9]. E queste proporzioni di colori

e di durezze nei corpi solidi hanno in diverse sorti di pietre un supremo grado, come dire: il supremo grado nelle pietre bianche sarà il marmo bianco, nelle rosse, medesimamente solide, sarà il porfido; nelle nere il paragone, e nelle verdi il serpentino; e così degli altri colori e durezze di pietre si vedrà di mano in mano il simile[1].

Il fine principale di tutte le pietre è propriamente l'essere dure e colorite: dure, perch'elle sieno permanenti; e colorite, perché si riconosca l'una sorte dall'altra. Dalle quali qualità nasce in loro quel tanto di bellezza che vi si vede. Perciocché i colori portano con esso loro vaghezza, e le durezze il lustro o vero risplendenza; le quali amendue qualità si appropriano alla bellezza. E non ha dubbio alcuno che, quanto più e lustrante e colorita sarà alcuna pietra, tanto più sarà bella nel genere suo. Adunque nella durezza e nel colore apparisce la bellezza delle pietre di questo genere solido. E se la durezza e colorità è il fine a che è fatta la pietra, ogni volta che più dure e colorite saranno, meglio conseguiranno il fine loro nelle specie che si trovano. Si vede dunque in questi corpi inanimati solidi di pietre, e parimente in tutti gli altri, che la perfetta bellezza loro nasce dalla perfetta attezza di conseguire il fine a che sono fatti[2].

I misti imperfetti poi, che dicemmo generarsi nell'aria, i quali si possono tra i corpi solidi annoverare, saranno la neve, la brina, le nuvole e le nebbie. La neve e la brina si dee credere che sempre abbiano in loro una medesima proporzione di misto, perciocché sempre appariscono della medesima qualità di bianchezza[3]. E i nuvoli e le nebbie sono vapori raccolti e ridotti a termine di potere risolversi in acqua, e massimente le nuvole, che a questo fine particolare si generano; onde, perché il composto di questi può essere proporzionato e sproporzionato, ne segue che possono essere ancora atti e non atti a conseguire il fine loro. Laonde si potranno (ancorché vero sia che possono essere perfetti et imperfetti) ritrarre in quel modo che si veggiono, per le ragioni che nel processo de' nostri ragionamenti si diranno[4].

Circa poi le proporzioni de' corpi inanimati che dicemmo essere non solidi, ma diafani o vero trasparenti, si può dire il medesimo che si è detto de' solidi: cioè che sieno misti perfetti et imperfetti[1]. Tra i perfetti (per discorrere prima di loro) pigliaremo per esempio le pietre, sì come abbiam fatto ne' solidi, dicendo che in questo genere saranno dette pietre trasparenti, d'una qualità più, nel loro composto, che non sono le solide; conciossia che, dove le solide hanno il colore e la durezza, le trasparenti hanno non pur il colore e la durezza, ma di più la chiarezza o vero trasparenza. Le quali parti tutte, per le ragioni dette delle pietre solide, sono membra dell'apparente bellezza, perché sono attezze a conseguire il loro fine[2]. Questa, dico, sorte di pietre trasparenti hanno il supremo grado, che è come genere di tutte l'altre specie di pietre; et oltre ciò hanno ancora tra loro il maggiore et il minore grado, come vedemmo pur ora avere similmente le solide[3]. Perciocché fra le pietre bianche il diamante è nel supremo grado di quel colore, e per durezza e per chiarezza, perocché non è dubbio che sopravanza i berilli e cristalli, che sono del medesimo genere. Il rubino di chiarezza, durezza e colore, fra le pietre rosse di questa sorte, sopravanza i balasci, i granati e le spinette[4], che sono del medesimo genere che il rubino. Lo smeraldo similmente vince il grisolito e le plasme[5], che anch'esse sono verdi e sotto il medesimo genere. E così di mano in mano di tutte le specie di gioie e pietre trasparenti interviene. Hanno ancora quelle di maggior grado e quelle di minor grado fra loro diferenza di proporzione perfetta et imperfetta circa le loro qualità, perciocché un diamante, che è nel supremo grado delle pietre bianche, può esser anch'egli in sé stesso composto perfettamente et imperfettamente. Perfetto sarà allora quando si vedrà di buon'acqua e che non sarà d'altre cose impacciato; la qual bontà nasce dalla sua perfetta mistione di chiarezza, lustrezza e bianchezza. Et il medesimo adiviene ne' rubini, smeraldi et altre gioie, essendo che anch'esse possono essere di più e meno colore, di più e meno pulimento e di più e meno chia-

rezza. Diciamo per tanto che il fine di tutte le pietre trasparenti o vero diafane si è l'essere colorite perfettamente, perfettamente dure e perfettamente chiare, nel grado del colore, chiarezza e durezza in che si trovano. E quelle che conseguiranno queste perfezzioni, conseguiranno anco ottimamente il fine a che sono fatte, e, come dicemmo delle solide, si vedrà in esse compiutamente l'intera bellezza a loro conveniente[1].

Resta ora che diciamo de' misti imperfetti circa questi corpi diafani, i quali sono la gragnuola, i baleni, le comete, l'arco baleno, le pioggie, la rugiada e simili. Queste cose, dico, sempre si generano di perfetta proporzione di vapori, perché sempre si veggiono nella medesima qualità dell'essere loro. Onde si potranno queste sì fatte cose ritrarre semplicemente[2].

Di tutti i minerali e di tutte le sorti di terre colorite, e di ogni altro corpo, o solido o trasparente, che si trovi, si potrà provare, con le medesime ragioni che delle pietre si è provato, che, ogni volta che saranno atte a conseguire il fine loro perfettamente, perfettamente ancora saranno belle. E se alcuna volta vedremo qualche cosa non parere agli occhi nostri veramente bella, ancor che sia atta a conseguire il suo fine, si dee avvertire che cotali cose nel genere loro sempre saranno belle, come meglio vedremo di mano in mano. Perché non tutte le bellezze sono proporzionate agli occhi nostri[3].

Cap. XIII.

Che e in che modo nei corpi vegetativi si trovi la perfetta proporzione.

Poi che, quanto facea bisogno al proposito nostro, si è ragionato de' corpi inanimati, andremo ora discorrendo dintorno a tutti i corpi animati e quelli divideremo in tre parti: cioè in vegetativi, sensitivi et intellettivi[4]. Ma perché degl'in-

tellettivi si è fatto discorso particolare[1], ragioneremo solo, al presente, de' vegetativi e de' sensitivi. Quanto ai vegetativi, i quali similmente divideremo in due parti, cioè in alberi et in erbe, diciamo primamente che sono così detti perché hanno in sé tre potenze che apartengono alla vita, che sono il generare, il crescere et il nutrire[2]. E così tutte l'erbe e tutti gli alberi sono sotto queste tre potenze ridotti, perciocché generano, crescono e si nutriscono, come chiaramente si vede. Diremo adunque prima delle proporzioni dell'erbe, e poi di quelle degli alberi.

L'erbe sono specie d'arbori, ma sono di manco perfezzione di composto, perché gli alberi sono meno sottoposti agli accidenti a loro contrarii, che non sono l'erbe, come dire al troppo caldo et al troppo freddo[3]. E però si può dire che gli alberi sieno in supremo grado all'erbe, sì come sono nel genere loro i corpi trasparenti ai solidi[4]. Il fine di tutte l'erbe si è produrre perfettamente il seme, per mantenere la specie loro; e questa è l'intenzione della natura nell'erbe. E fa la natura ordinate le piante dell'erbe, composte di gambi e di foglie, acciò producano il fiore e poi il frutto, o vero il seme. E le foglie ha fatto a tutte le piante dell'erbe per più cause, ma principalmente per fare ombra alle festuche et alle sue radici, acciocché talvolta il troppo calore del sole non l'offendesse[5]. L'ha poi fatte di variata figura di foglie e di composto di foglie, secondo la varietà del composto de' quattro umori: cioè alcune erbe partecipano più del caldo che degli altri tre umori, et altre più di freddo, et alcun'altre più d'umido o di secco che degli altri. E queste da quell'umore in cui più peccano pigliano il nome di erbe o calde o secche o umide o fredde[6]. E secondo queste qualità d'umori ha la natura provedutole di qualità e quantità di foglie, perché a quelle che hanno bisogno d'umido ha dato le foglie grandi, perché possano meglio difendere e coprire la terra intorno alle radici dal troppo calore del sole; et a quelle che patiscono per lo freddo ha fatto le foglie di poca grandezza, perché il sole poco lor nuoce. E così di mano in mano dell'altre qualità

d'erbe interviene. Onde possiamo dire che il fine delle foglie dell'erbe sia, per lo più, difendere il festuco e le radici di esse erbe dal troppo calore del sole, acciò alle radici non si risecchi l'umido radicale[1]. Aveva la natura bisogno del calore del sole, per tirar fuori l'umore della terra mediante il festuco dell'erbe, per conseguire il seme; ma a questo fare, se ella non avesse coperto esso festuco, o vero gambo, di foglie, et alla terra, che porge l'umore alle sue radici, fatto ombra, spesse volte si risolverebbe l'umore prima che venisse a conseguire il fine di produrre il seme. Le variate qualità del composto dell'umore dell'erbe ha⟨n⟩ bisogno di varia qualità del calore del sole, e perché questo, quanto al sole, non poteva essere né avenire, però la natura con la qualità e quantità di foglie a tutte l'erbe ha dato la propria varietà di calore che loro si conveniva: imperocché con il mezzo di esse foglie quell'erbe più si difendono, e queste più lo ricevono, secondo che più a ciascuna bisogna. Alcune specie d'erbe hanno le foglie sottili e lunghe, onde è molto atto a risolversi e disseccarsi il loro umore; et a questo provide la natura con farle nascere insieme, e l'una vicina all'altra, acciò vengano l'una per l'altra a farsi sufficiente ombra, come sono quasi tutte le sorti di biade[2].

Veggiamo ancora tutte l'erbe essere di color verde, ma però diverse qualità di verdi, cioè alcuna di verde oscuro et altra di verde chiaro, e tra questi due estremi diverse sorti di verdi. Tutte le varietà de' colori dell'erbe, cioè di più chiare e meno chiare verdezze, procedono dalle qualità del composto degli umori[3]. E da questo viene che l'un'erba è dall'altra riconosciuta, sì come ancora alla proporzione della figura o d'altra cosa. Hanno anco l'erbe variata proporzione di figura, circa il gambo, circa le foglie e circa il componimento di esse; cioè, prima, circa la proporzione della figura del gambo, ella sarà sempre più e meno, secondo che averà bisogno di più e meno quantità di foglie per fare ombra, come s'è detto, alle sue radici et a sé stesso. Quanto poi alla proporzione del componimento d'una foglia sopra l'altra

o ramo sopra l'altro, che spesso si vede nella maggior parte dell'erbe, dico che quasi sempre si vide che la natura è andata componendo o ramo, o foglia che sia, interzando, cioè che sia un sì e l'altro no, con occupando dello spazio de' gambi in modo che sempre, o foglia che sia o ramo, nel crescere vada riempiendo il vano sanza che impedisca l'una l'altra. E da questo viene il gambo a conseguire con più ordine l'ombra che gli conviene[1]. E così diremo che tutte quell'erbe che vedremo perfettamente conseguire questi fini sopradetti, cioè ciascuna secondo il grado de' suoi umori, sempre anco conseguiranno il fine della perfezzione del seme loro, il che è il fine che in essi disidera la natura, e che le fa apparire nel loro genere di perfetta bellezza. Medesimamente d'intorno ai fiori, frutti e semi di esse erbe si potrà discorrere, con le medesime sopradette ragioni, circa la loro proporzione: perché quel fiore sarà sempre più bello e proporzionato nel genere suo, che più perfettamente conseguirà il fine della sua qualità e quantità; parimente i frutti e semi, quando nel genere loro conseguiranno perfettamente le qualità e quantità che loro si appartengono circa il loro fine, saranno perfettamente belli. E questo basti d'intorno all'erba, fiori, frutti e semi[2].

Ora, perché resta, circa i vegetativi, che ragioniamo degli alberi, i quali dicemmo esser all'erbe in supremo grado, diciamo che anco gli alberi possono essere, sì come l'erbe, di ordinata e disordinata proporzione, secondo la perfetta e meno perfetta loro complessione; perciocché tutte le specie degli alberi, sì come le specie dell'erbe, sono sottoposte agli accidenti, e se bene, come s'è detto, sempre disidera la natura di produrre le sue fatture di ordinatissima proporzione, nondimeno l'accidente del luogo sottoposto a diverse qualità d'umori (oltre agli altri accidenti) può essere cagione, non confacendosi la qualità del terreno con la complessione della specie degli alberi, che non conseguano essi alberi la loro perfetta proporzione, secondo il disiderio della natura. E però, quando un albero non sarà di complessione perfetta ne' suoi

misti secondo il suo genere, non sarà neanco di perfetta proporzione. E questo, come io dico, se bene può nascere da più cause, come ho detto, la principale è il luogo dove si fa la sua generazione. Laonde bisogna sapere qual sia il fine dell'albero secondo l'intento della natura, e, ciò sapendo, conosceremo quali sorti di proporzione d'alberi siano perfetti e quali imperfetti[1].

Più e diversi sono i fini della natura negli arbori, ma il primo e più importante è il produrre il seme per mantenere la loro specie, sì come ancora abbiamo detto dell'erbe, et a questo fine ha fatto all'albero il pedone composto di diversi rami, et essi rami composti di foglie, e le foglie di diverse figure e di diversi colori verdi colorite, che tra il verde oscuro e il verde chiaro consistono, come s'è detto dell'erbe, variando in ciascuna specie d'albero e di figura e di componimenti di rami, e di foglie e di colori. Questi fini ricercando, e tirandogli a questa intenzione di produrre il seme, troveremo la perfetta proporzione in che consista, circa il pedone, rami, componimenti di essi, foglie, figura e colore. E cominciando dal pedone di tutti gli alberi, universalmente parlando, diremo che la natura gli abbia fatti a fini diversi, serventi al suo principale, di fare che produca il seme; i quali fini universali son questi, cioè sostenere i rami, essere convenientemente capaci d'essi et esser come canali, per i quali l'umore che nasce dalle radici a essi rami sia portato, acciò eglino lo conduchino ai frutti et ai semi. Considerato dunque ciascuno pedale d'albero secondo questi fini, e veggendolo essere perfettamente dotato di queste qualità, e se altre applicare vi si possono, diremo quello essere secondo l'intento della natura et in esso nascere la perfetta proporzione. Circa i rami, considerato parimente a che fine anch'essi siano dalla natura stati fatti, troveremo che, essendo a questo principal fine del seme, saranno ancora causa d'abondanza di frutti. Perocché, distendendosi, i rami danno spazio in ciascun albero di produrre assai frutti; e producendo assai frutti, produrranno assaissimi semi. Si vede ancora che, come e' ramuscelli d'al-

cun'erbe difendono dal sole le loro radici, così i rami degli alberi difendono dal sole parimente le loro. E si vede ancora che la natura alza il pedone dell'albero sopra la terra insino a un certo termine prima che mandi fuor rami, il che crediamo ch'ella faccia perché, circa il difendersi dal sole e massimamente in questo clima, basta che ciò consegua quando esso sole è nelle più alte parti del cielo; perché allora riscalda maggiormente, mandando i suoi raggi sopra la terra per linee quasi — che hanno gran forza di riscaldare — perpendicolare. Perciocché quando nasce e si ripone, non ha forza di riscaldare superfluamente né, per conseguenza, di offendere, come la sperienza ne dimostra. Né ha dubbio alcuno che l'umore, il quale produce i frutti, era necessario che per i piccoli rami si assottigliasse e distillasse nel frutto, e le parti grosse lasciasse alle scorze de' rami et alle foglie per loro nutrimento. Similmente i rami, dilatandosi sopra il pedone dell'albero, vengono a fare ombra alla terra che governa le sue radici, come s'è detto dell'erbe. Circa il componimento poi o vero ordine de' rami sopra il pedone, non ha dubbio che il medesimo modo d'interzare, come abbiam detto dell'erbe, non sia l'ordine e perfetto fine che in esso componimento la natura disidera: perocché vedemo, dove è troppa abondanza di rami sanza questo ordine, nascerne il produrre pochi frutti, il che è apunto contrario a quel che vuole la natura. Ogni volta, dunque, che vedremo i rami degli alberi distendersi e dilatarsi con ispazio conveniente alla quantità della grandezza del loro pedone, potremo affermare essi rami essere proporzionati e conseguentemente belli[1].

Dintorno poi alle foglie e quantità loro, sue figure e diversità di colori, che sono, come io dissi, tra il chiaro e lo scuro del color verde, discorrendo diciamo primieramente che la natura ha fatto le foglie per difendere i rami degli arbori dal troppo calore del sole et insiememente i frutti dalla troppa acqua e dalle tempeste et altri accidenti, più che sia possibile. Aveva bisogno la natura per sottili rami portare l'umor al suo seme, come si è detto, acciò per essi più sottile e raffi-

nato passasse; ma la sottilità de' rami sarebbe stata facilmente vinta dal calore del sole, e risoluto l'umore che dentro vi fusse passato, se essa natura non avesse dato il rimedio mediante l'ombra delle foglie. Ha anco fatto le foglie di quantità e di numero, secondo che le specie degli alberi hanno avuto più e meno di bisogno, per difendere i rami e i frutti da qual si voglia accidente contrario. Ha fatto parimente le foglie di diverse figure, variando in tutte le specie degli arberi; et oltre ciò di più e meno chiarezza o vero oscurezza di verde, affine che l'una specie dall'altra sia riconosciuta; sì come ancora ha fatto nella varietà della figura intera dell'albero, onde conosciamo, verbigrazia, la differenza che è tra l'arcipresso e l'alloro[1]. Tutti quegli alberi adunque, di qual si voglia specie, che averanno in sé questa qualità perfettamente, di poter condurre a perfetto fine il seme loro, il che è quello che la natura disidera, saranno per forza proporzionati e belli, come ben sanno gl'intendenti delle cose d'agricultura[2]. De' fiori poi, frutti e semi degli alberi, come s'è detto di quelli dell'erbe, si può in essi parimente, per le medesime ragioni, trovare la perfetta proporzione e bellezza che nei loro arbori si è trovata, ricercando i fini che in essa la natura disidera[3].

E per questa via si caminerà, da chi vorrà perfettamente osservare la imitazione degli alberi, dell'erbe e de' corpi inanimati, de' quali prima ragionammo; cioè, chi vorrà imitare qual si voglia delle cose antedette, o in particolare o in generale, la via sarà, come io dico, l'andare ricercando le cagioni dell'essere delle cose, cioè nel genere delle cose visibili, le quali abbiam detto potersi e ritrarre et imitare[4]. Ritrarre si possono tutte quelle cose che sempre appariscono perfette nell'essere loro; et imitare tutte quelle che possono essere per alcun accidente imperfette. Perciocché lo imitare et il ritrarre intendo io che abbiano tra loro la differenza che ha la poesia con la storia[5]. L'istoria scrive propriamente le cose come elle sono successe, verbigrazia, descrivendo la vita d'un particolare, la racconta apunto come ell'è stata, e questo è il proprio della storia, dire le cose per apunto come

l'ha sentite o vedute[1]. E la poesia non solamente le dice come l'ha viste o sentite, ma le dice come arebbono a essere in tutta perfezzione; e discrivendo essa poesia la vita d'un particolare, la racconta come arebbe avuta a essere, con tutte le virtù e perfezzioni che se l'appartengono[2]. Parimente l'imitare et il ritrarre, che per queste arti si fanno, hanno i medesimi termini; cioè, che le cose le quali veggiamo essere perfette ritrarremo, e quelle che possono esser imperfette imiteremo, non le facendo imperfette come elle sono, ma in quella perfezzione che arebbono a essere. Perché questo è quello che si arebbe a osservare in tutte le cose che il disegno mette in opera, cioè cercar sempre di fare le cose come dovrebbono essere, e non in quello modo che sono; però che molte volte sono imperfette. Si deve, dico, cercare in tutte l'opere delle nostre arti la perfezzione, perché tutte le cose, che sono nel genere loro perfette, sono ancor atte a conseguire il loro fine, e per questo sono e belle e proporzionate[3]. Tutte le cose che sono belle piacciono, tutte quelle che piacciono si disiderano et amano, et il fine del nostro operare non è altro, se non che le cose, le quali facciamo, siano atte a piacere, e conseguentemente a essere disiderate et amate[4].

Cap. XIV.

Che così negli animali sensitivi, come nei corpi vegetativi et in quelli che sono senz'anima si truova la proporzione, ma di molto più artifizio, per le più parti che la compongano.

Ora, avendo a bastanza e lungamente favellato de' corpi inanimati e dell'erbe e degli alberi, verremo a dire oggimai degli animali sensitivi, i quali sono molto più artifiziosi che l'altre cose sopradette non sono; però che sempre saranno di meno artifizio i corpi inanimati che gli animati, essendo di molto più fatica imitare l'erbe e gli alberi che imitare le pie-

tre et altri corpi senza anima. Perciocché, quanto più un tutto sarà composto di più parti fra loro differenti, tanto più ricercherà artifizio e maestria[1]. Ma bisogna avvertire che cotali parti non solamente s' intendono circa la quantità, ma anco circa la qualità[2]; onde maggior difficultà vedremo che ha l'imitazione dell'animale sensitivo, che quella de' corpi vegetativi, e poi molto più quella dell'intellettivo che quella del sensitivo, imperocché, oltre all'essere il loro composto fatto di più parti e tra loro differenti, ha di più il muoversi, il qual movimento di più parti d'un corpo accresce artifizio e difficultà, perché non solamente bisogna ben comporre le parti d'uno animale sensitivo o intellettivo, che corrispondano al loro tutto, ma ancora dare a quelle parti movenza et attitudine, secondo che sarà necessario[3]. Perocché non bisogna solamente saper comporre le membra con proporzione, verbigrazia d'un cavallo, ma saperle fare in atto di caminare, correre, saltare o altro simile, secondo che occorre. Ma questo ancora non basta, perché bisogna alcuna volta sapere comporre più animali insieme ad un effetto solo, come sarebbe in una caccia o altra cosa simile; oltre al componimento delle storie de' corpi umani, con prospettive di fabriche, paesi et altre cose che a cotale storia si richieggiano. E chi cerca di sapere o ritrarre o imitare, bisogna che di tutte queste differenze di composti sia capace e l'intenda[4].

I corpi vegetativi et inanimati non hanno in sé moto volontario, ma l'hanno bene sempre naturalmente nel loro crescere, et alcuna volta violentemente. Non ha dunque dubbio alcuno che di gran lunga si dee tenere molto più conto degli animali sensitivi che de' vegetativi e de' corpi senz'anima; perocché i sensitivi sono di più parti composti e di più qualità di parti, come abbiam detto, le quali arrecano più difficultà e ricchieggiono maggior artifizio[5]. Si trovano anco molti animali composti di molte parti, ma sì fatte però che ciascuna d'esse è all'altra conforme e simile, come sono le penne degli uccelli e le squamme de' pesci, e di quelli animali che hanno assaissimi piedi. Questo numero di parti eguali di fi-

gure non porta seco difficultà, ma solamente tempo, perché ciascuna di dette parti è simile all'altre, come sono ancora le due mani, le due braccia, i due piedi e l'altre membra che sono doppie e simili negli animali, le quali parti, per la loro somiglianza, sono facili a imitarsi nel loro composto[1]; ma non già sono così le parte che sono fra loro differenti, perché nel comporsi un tutto di parti differenti l'una dall'altra, in modo che esso tutto sia atto a conseguire il suo fine, si ha difficultà, come ciascuno per sé stesso può imaginarsi e comprendere[2]. Verbigrazia, il composto del corpo umano sarà principalmente di cinque parti, cioè testa, torace, adomine, gambe e braccia, le quali tutte cinque sono differenti di figure. Similmente ciascuna di queste in sé stessa è composta d'altre parti differenti: come, per esempio, la testa è composta di fronte, d'occhi, di guance, di naso, bocca et altre, che similmente sono differenti in quantità e qualità. Anzi, che è più, ciascuna di queste parti minori è composta d'altre particelle, ancor esse fra sé differenti; onde l'occhio è composto de' suoi tre umori, acqueo, vitreo e cristallino, oltre alle due palpebre, ciglia et altro, che al medesimo servono[3]. E così in tutte le parti sopradette della testa, e dell'altre di tutto il corpo, medesimamente si vedranno tutte queste diferenze di qualità e quantità, cioè ciascuna parte delle parti che compongono essa parte, e nel tutto di ciascuna delle cinque parti. In somma, non è niuna parte, né parte delle parti di qual si voglia animale, o intellettivo o sensitivo che sia, che non abbia in sé differenza di figura, fuori che le duplicate gambe, piedi, occhi e simili, come s'è detto[4].

E così, avendo considerata questa varietà sì grande in tutte le parti che compongono il tutto di ciascuno animale (della quale varietà si parlerà a lungo nel libro delle cause delle figure)[5], resta, come dissi poco fa, che veggiamo la varietà che fanno tutte le parti (oltre queste naturali) accidentalmente nel moversi e fare varie attitudini[6]. Ma quanta difficultà aggiugna e quanto maggiore artifizio questo ricchieggia, lo lascerò considerare a chiunche in queste nostre arti s'af-

fatica e con giudizio s'adopera. E, il tutto considerato, non gli parrà fuor di proposito se io proporrò in questo discorso la notomia di ciascuno animale che s'avesse a imitare: perché, a voler conoscere le cagioni di tante differenze sopradette, bisogna ciò fare per mezzo dell'uso di esse cose differenti; e, per venire in questa cognizione, bisogna esaminarle e cercarle, perocché, così facendo, si conseguirà tutto quello che senza la notomia non si può fare. Gli altri corpi vegetativi et inanimati, non avendo in sé moto né senso, non hanno avuto bisogno di tante parti né di tante differenze in loro, e, mancando di queste superficialmente in un certo modo, si potranno ricercare le cagioni dell'essenze loro, ma di tutti gli altri corpi, che in generale sensitivi sono, bisogna una diligente esaminazione dintorno all'esser loro, volendole perfettamente potere imitare, non potendosi, come altre volte ho detto, imitare la natura in alcuna cosa che non sia dall'imitatore suo conosciuta[1]. È ben vero che, se io dicessi che di tutti gli animali che s'avessero a dipignere e sculpire fusse necessario far notomia (ancor che così fare si doverebbe), parrebbe cosa, per la grande difficultà, impertinente[2]. Onde circa questo dirò che basti la cognizione di due o tre sorte d'animali sensitivi, perché nelli tre generi d'animali antedetti, cioè del quadrupede, dell'uccello e del pesce, le specie di essi se bene sono differrenti di figura, assai facilmente la cognizione dell'uno può dare notizia dell'altro[3]. Oltre che in quelli, de' quali non si ha la notomia, può l'uomo servirsi del ritrargli, perché non sono tanto conosciuti che ogni minima differrenza gli faccia parer brutti e non proporzionati[4]. E però, come diremo, basta aver notizia di tre o quattro specie d'animali per ciascuno de' tre generi che si diranno. E questo basti circa le differenze di questi corpi vegetativi, sensitivi e senz'anima, e dintorno alle cognizioni loro, e come si hanno a esaminare.

E tornando dove io lasciai il principio del discorso delle proporzioni degli animali bruti o vero sensitivi[5], gli divideremo in tre parti, cioè in terrestri, in acquatili et in aerei[6]. E prima parlando dei terrestri, gli partiremo in due, cioè in

quadrupedi e quelli che quadrupedi non sono e sopra la terra camminano[1]; ma prima diremo de' quadrupedi. L'animale quadrupede è sensitivo, e sensitivo vien detto per rispetto dell'anima, che ha sensitiva, la quale è differente dalla vegetativa per rispetto del senso: perché l'anima vegetativa non ha senso. Il quale senso è un tutto composto delle cinque parti sensitive, per le quali l'animale vede, ode, odora, gusta e tocca. E pochi animali sono ai quali manchi alcuno di questi sensi, e tutti gli animali, rispetto all'operazione di essi, hanno il composto del corpo in quella proporzione che loro si conviene, come s'è detto dell'uomo[2]. Il fine del composto sensitivo di qual figura d'animale si voglia è di servire sufficientemente a tutte le operazioni de' suoi sensi, et il fine di detti sensi è di governare esso composto; perché per lo mezzo del senso il corpo si soministra il vitto[3]. Di maniera che un fine e l'altro scambievolmente s'aiutano, et unitamente ancor essi hanno un fine, che è di mantenere la loro specie, e così insieme provocano la generazione e la conseguiscono, il che è quello che in loro disidera la natura finalmente[4]. Intorno a questi fini aremmo universalmente in ciascun genere, e specie degli animali sensitivi, a ricercare le perfette proporzioni circa i loro sensi nella figura in che si trovano le loro membra, ma per discorrere in particolare è forza che si venga all'anotomia, con il mezzo della quale si viene a questa cognizione. E per questo, penso io, di questi animali terrestri almeno quella del cavallo diligentemente descrivere e mettere in disegno. Negli altri due generi, cioè di quelli dell'aria e dell'acqua, ancorché paia che poco importi, farò notomia d'alcuno degli uccelli e d'alcuno de' pesci, mediante le quali notomie di ciascun genere si potranno universalmente conoscere le proporzioni, quasi che interamente, di ciascuna specie di detti generi. Ma chi volesse perfettamente ciascuna imitazione eseguire in qual si voglia animale, le membra del quale sono note all'uomo, è forza che a questo si venga col mezzo della notomia, particolarmente tagliando et esaminando quello che si cerca d'imitare, come ho detto di sopra[5]. Tra gli animali

sensitivi e quadrupedi è più necessaria questa osservazione, perché negli altri generi e specie, come sono i pesci, gli uccelli, le serpi et altri animali che non sono quadrupedi, è il loro composto di manco parti e manco differrenti che non è quello di detti quadrupedi. E però non fa bisogno di tanta diligente cura, né di tanto esercitare per ciò la notomia[1]. Ma per ora non diremo altro di detti animali di quattro piedi, né delle loro proporzioni, ma serberemo quello che resta a ragionare nella loro particolare notomia, mediante la quale parte per parte ricercheremo il fine loro per mezzo dell'uso di dette parti. Dirò bene in questo luogo, perché al presente fa di bisogno saperlo, che il cavallo (poniam caso), esaminandosi le sue operazioni, si vedrà che allora sarà tenuto bello e proporzionato dagl'intendenti di esso, quando le membra sue conseguiranno nelle operazioni il fine loro; il che medesimamente si dee intendere di tutti gli altri animali di quattro piedi[2]. Degli altri terrestri che non sono quadrupedi, come sono le serpi et ogni sorte di vermi (che non hanno piedi ma caminano mediante le scaglie e con moto ora disteso, ora raccolto, vibrando per terra), dico che questi si potranno ritrarre senza la fatica dell'imitazione, perché la proporzione loro quasi non mai varia nella specie sua; e se forse varia e tra essa è qualche differenza, l'occhio nostro non la discerne né conosce, rispetto alla poca pratica che si ha di loro. E noi non siamo obligati a porre industria con le nostre arti in quelle cose che non conosciamo più che tanto. E questo ci serva dintorno a tutti gli animali, de' quali o per piccolezza, rarità o poca pratica non abbiamo cognizione. Circa poi le altre tante e tante variate specie di terrestri animali che non sono di quattro piedi, ma di più, dico medesimamente che non occorre se non ritrarre; perché, come ho detto, le loro proporzioni di più o di meno ordinata compositura non appariscono agli occhi nostri, essendo che è minima, e di pochissima importanza, la loro osservazione[3].

Ora, per venire agli altri due generi d'animali, cioè a quello dell'aria detto volatile, et a quello dell'acqua detto

acquatile, diremo prima del volatile, sotto il quale genere sono tutti gli animali che volano, i quali sono di moltissime specie e sono composti et ordinati anch'essi al senso, composto, nella più parte di loro, nelle sue cinque potenze, come di sopra. E se bene, come dissi poco inanzi, alle volte si vedesse alcun de' sensitivi mancare di queste potenze, cioè dell'odorato o dell'udito (perché degli altri tre non si sa che niuno de' volatili ne manchi), non sarà per questo che non debba fra i sensitivi connumerarsi. Perciocché, quando anco un animale non avesse se non una delle cinque potenze, si potrebbe chiamare ad ogni modo sensitivo [1]. Diciamo dunque che tutti e' volatili, i quali sono ancor essi sensitivi, si deono in due sorti partire, cioè in uccelli, et in altri che volano e non sono uccelli. Uccelli si chiamano quelli che sono di penne vestiti, e di questi inanzi agli altri parleremo; e gli altri sono tutti quelli che volano e non sono vestiti di penne [2]. Sono dunque gli uccelli composti di membri atti all'operazione del senso, et atti similmente al volare; e questi ha voluto la natura vestire di penne e piume, affine che, volando, si possano con brevità trasferire da luogo a luogo, essendo che infinite specie di loro di regione in regione ciascun anno si tramutano per fuggire il troppo caldo o il troppo freddo e per schivare ancora ogni altro accidente che mostra la natura esser loro nocivo e contrario: e questo è il loro fine universalmente [3]. In questi, a volere conoscere l'ordinata e disordinata proporzione che può trovarsi in loro, è necessaria quella diligente esamina e considerazione che negli altri sensitivi s'è detto far di bisogno; perocché, essendo l'uccello animale sensitivo et il suo composto atto al muoversi, questo effetto del moto ha bisogno di veder le cause di esso moto, come dicemmo ne' quadrupedi, e per questo fare è necessaria la notomia [4], la qual cosa, come ho detto, Dio concedente, prometto non solo degli uccelli, ma degli altri due generi parimente [5]. E se bene questa forse degli uccelli può parere impertinente, per essere essi coperti di penne che non lasciano vedersi i muscoli, non avverrà così quando di essi vedremo l'effetto; perciocché,

se bene agli uccelli non si veggiono i muscoli, rispetto all'occupazione delle penne, non è però che non si veggia la bella o brutta composizione del tutto della figura loro. E però, ricercando le cause di qualcuno degli uccelli col mezzo della notomia, saremo capaci non solamente delle sue proporzioni in particolare, ma ancora ci aremo qualche poco di lume e notizia in tutte le specie degli altri uccelli in universale. Perché, conosciuto l'intento della natura nelle proporzioni de' membri atti al fine del volare principalmente, discerneremo ancora quale di esse proporzioni siano più e quali meno atte all'effetto del volo, e poi daremo a questo e quello uccello, che più o meno per natura ha il volo gagliardo, questa o quella proporzione che se gli converrà perfettamente. La qual cognizione a chi disidera fare l'opere sue perfettamente non parrà fuor di proposito. E questo basti per ora, quanto agli uccelli, perché se ne farà più lungo discorso quando fia tempo, nella lor notomia, nella quale si potrà chiaramente vedere le perfette et imperfette loro proporzioni; e che perfette saranno quando le membra di essi uccelli saranno atte a conseguire il fine a che l'uccello è stato creato; e, per contrario, imperfette quando non saranno atte a conseguire il loro fine[1]. Quanto poi agli altri animali che volano e non sono uccelli, come sono i grilli, farfalle, cicale, pipistrelli e simili, che hanno l'ale e volano, e nondimeno non hanno penne né piume, dirò di loro quello stesso che dissi delle specie che non sono quadrupedi nel genere de' sensitivi: cioè che, per essere essi d'un composto, nel quale non possono gli occhi nostri discernere la differenza della loro perfetta o imperfetta proporzione, non è da tenerne gran conto; e per non essere ancora cotali animali di più importanza che tanto all'uso umano, si possono solamente ritrarre, senz'altra diligenza d'imitazione, come dal naturale si veggiono. Per questo, dico, non mi stenderò a ragionare più lungamente di loro, come di cosa superflua et impertinente[2].

Per vedere ora il terzo et ultimo genere degli animali bruti, cioè l'acquatile, sotto il quale sono tutte le specie degli

animali che nell'acque vivono, gli partiremo in due sorti, cioè i pesci e gli altri che pesci non sono e vivono nell'acque. Pesci sono tutti quelli che fuori dell'acqua non vivono; e non pesci (ma sotto questo genere) sono quelli che stanno in acqua e possono nondimeno vivere fuor dell'acqua[1]. Ma di questi, o siano della prima o della seconda specie, volere discorrere, e sopra le loro proporzioni, sarebbe cosa veramente superflua, quanto al proposito nostro: essendo che rarissime volte adiviene che sì fatti animali s'abbiano a dipingere o sculpire. E quando pur occorresse, il proprio luogo dove s'avessero a dimostrare sarebbe l'acqua, la qual cosa difficilmente si può fare[2]; oltre che le proporzioni dei pesci che manifestamente ci sono noti sono in figura poco artifiziosa, perché non hanno in sé per lo più divisione di parte di membra[3]: e però essa proporzione, o più o meno ordinata ch'ella sia, non è dagli occhi nostri né avvertita né conosciuta. E se bene si veggiono molti pesci di mare che sono artifiziosi di composto, perché rare volte, e quelle non universalmente, si veggiono, poco ci sarebbe d'importanza il ricavarle o imitarle. Onde a me pare che, se alcuna volta occorre dipingere o sculpire alcuno animale di specie di pesce, solo si debba semplicemente ritrarre dal naturale, poi che la proporzione loro, o più o meno perfetta, non è da noi conosciuta[4]. Ma nonostante questo, non mancherò farne, a suo luogo, notomia, come ho promesso, essendo che potrà più presto giovare che nuocere.

Cap. XV.

Come nelle cose artifiziate consiste la perfetta proporzione.

Ora che dei corpi inanimati e vegetativi, sensitivi et intellettivi si è a bastanza ragionato circa le loro proporzioni, verremo brevemente a dire di tutti i corpi che in universale l'arte compone. E prima diremo che tutte le cose artifiziate

sono composte d'altri composti dalla natura prodotti; e che i composti de e' detti corpi artifiziati possono essere e di perfetta e d'imperfetta composizione ordinati e messi in opera[1]. Né può essere cosa composta artifiziata, che non sia propriamente manifattura, la quale abbia corpo e sia sottoposta al grande genere del fare o vero dell'azzione, e che parimente opera non sia[2]. Et in questo caso porremmo differenza fra il fare e l'operare. Perché sotto il fare, semplicemente detto, intenderò tutte le cose, delle quali non resta dopo il fatto alcuna cosa di loro, che abbia corpo; e sotto l'operare, ancor che l'operare dependa dal fare, intenderò che sieno tutte le cose che dopo il fatto rimangono in essere in corpi visibili. Verbigrazia, dirò che sia cosa di opera una statua di marmo, perché rimane di questa fattura in essere la statua. Medesimamente dirò che fare semplicemente sia il parlare, il moversi, e tutte l'altre cose che si fanno, delle quali non rimane dopo il fatto cosa che abbia corpo visibile[3]. E se bene questo genere, che io propongo, del fare, sotto il quale sono tutte le movenze, non rimane dopo l'effetto suo in corpo od in materia; e tutte le cose che non hanno corpo o materia visibile, come sono gli affetti, non si possono ritrarre: con tutto ciò l'arte della pittura e della scultura di questo, circa le movenze, si serve, e le dimostra in opera per lo mezzo de' membri che esse movenze producono e mettono in moto. Verbigrazia, l'arte nostra può mostrare gli affetti d'un volto adirato con il moto delle ciglia o altre movenze a quello appropriate. E non meno in questo genere che in quello dell'operazioni possono essere i composti di perfetta e d'imperfetta proporzione nei generi stessi, sì come ancora nell'opere che di loro l'arte produce. E queste perfezzioni et imperfezzioni circa loro stessi nascono dalla natura, o per meglio dire dagli accidenti, come s'è detto[4].

Quanto poi all'imperfezzioni e perfezzioni, che ritraendo o imitando l'arte suol produrre e generare, da due cause possono nascere, cioè o dalla materia di che la cosa si compone, o dall'artefice che la compone. Tutte le cose che l'arte in

universale compone proporzionatamente, sono di perfezzione d'artifizio e di perfezzione di materia composte. E quelle che non sono proporzionate mancano o di perfezzione di materia o d'artifizio, perché l'intelletto del perfetto artefice comporrebbe il concetto della cosa perfettamente, avendo massimamente le mani atte a metterlo in opera, ma la materia alcuna volta, in che ha da esprimere e dimostrare esso concetto, manca di conveniente attezza da potere essere espressa. Verbigrazia, lo scultore ha un suo concetto perfettamente composto nell'idea d'una figura da potere farsi di pietra, et ha le mani atte a fare simile opera, ma la pietra in che ha da fare la detta figura sarà, poniam caso, spugnosa, che non aspetta perfezzione nel ricevere il fine, come farebbe il marmo. Non potrà dunque esso scultore condurre la proporzione della sua figura interamente, e questo procederà dalla materia non atta a ricevere cotale perfezzione. Per lo contrario ancora talvolta sarà la materia atta a ricevere la perfezzione del composto della figura, ma non sarà l'artifice atto a comporre perfettamente nell'intelletto e fare l'idea della figura, e questo per alcun accidente della sua mente potrà avvenire, o vero le sue mani, ancor che la mente componesse il concetto perfettamente, non saranno atte a metterlo in opera in quel marmo[1]. E così per queste due cause, cioè o per colpa dell'artefice può nascere l'imperfezzione del corpo artifiziato, o per colpa della materia di che esso corpo si fabrica. Bisogna dunque, per condurre in tutta perfezzione il composto di qual si voglia cosa artifiziata, che convengano insieme perfettamente il concetto, le mani dell'artefice e la materia in che si ha da esprimere esso concetto di una perfezzione di composizione, ciascuna per sé et il tutto di esse insieme[2].

Se vedremo adunque che i composti delle cose artifiziate possono essere perfetti et imperfetti, potremo dire che in esse cose vi abbia luogo il modo del ritrarre e dell'imitare, perché quelle cose che saranno dall'artefice state fatte nella perfezzione che loro si conviene, si potranno ritrarre come si veggiono. E quelle che mancassero di qualche perfezzione,

si potranno con il mezzo dell'imitare mettere in opera. Perché, come io dissi, in tutte le cose che si veggiono nella perfezzione che hanno da essere, ritraendole come elle sono, si conseguisce perfettamente il fine della nostra arte. Ma in quelle cose che si veggiono mancare di qualche perfezzione, con la via dell'imitazione, che va considerando le cause delle cose e ritrovando i mancamenti e correggendoli, si potrà eseguire il vero e buon fine perfettamente[1]. Delle manifatture che s'avessero a ritrarre, le più principali sono le fabbriche d'architettura, ma esse ancora possono essere perfette et imperfette; con la quale occasione mi distenderò alquanto sopra la detta diferenza, che è fra il ritrarre e lo imitare, nel seguente capitolo.

Cap. XVI.

Della diferenza ch'io intendo che sia tra l'immitare e ritrarre.

Il ritrarre sarebbe il perfetto mezzo ad essequire l'arte del disegno, se non fusse che queste cose, le quali la natura e l'arte produce, sono, come ho detto, le più volte imperfette e di qualità e di quantità, per cagione di molti accidenti. Tutte le forme della natura intenzionali in sé stesse sono bellissime e proporzionatissime, ma non tutte le volte la materia è atta a riceverle perfettamente, e sopra questo mancamento, che la materia il più delle volte non riceva la perfezzione della forma, si distende il modo dell'operare con la imitazione, come accennai nel principio[2]. Il qual modo va prima considerando e discorrendo la intenzione formale nella cosa che la natura ha prodotta in atto. E questa considerazione, o vero specolazione, negli animali sensitivi fa conoscere che si dee discorrere sopra i movimenti delle membra dell'animale, per le quali la natura ha dato tal figura a ciascuno animale nella loro specie. E questo conosciuto, si conoscerà ancora, per

cotal cognizione, la qualità e quantità delle membra che si muovono nel fare o questa o quella movenza, et oltre ciò la propria e particolare proporzione di esse membra. La qual proporzione si vede ancora e si conosce dalle qualità e quantità che con esse membra si fanno; con vedere che quantità e qualità di forza, figura e sito si ricercano a questa et a quella movenza. Queste cose, dico, si conoscono per l'esempio di essi movimenti che veggiamo fare agli animali, ciascuno secondo il suo genere perfettamente, perché in ciascuna specie tutta la perfezzione e de' movimenti e delle proporzioni de' suoi animali in questo et in quello si vede, come altre volte ho detto[1]; conciossia che quale animale dimostra un membro e quale un altro in tutta perfezzione proporzionato, secondo il fine del moto di esso membro o sua parte, sì che dall'esempio delle perfette parti che nell'universale della specie di ciascuno animale si veggiono la nostra imaginativa compone il particolare, perfetto, proporzionato animale di qual si voglia specie nella sua mente. Al quale composto quando si aggiungono le mani atte a metterlo in opera perfettamente, sì come perfettamente si truova nel suo intelletto; e la materia a cui si ha da mettere in opera sia atta: perfettamente l'uso della imitazione conseguirà da qual si voglia artefice, scultore o pittore[2].

Per queste vie adunque, esaminando, specolando e discorrendo, si camina all'operazioni dell'imitare e si crea nella mente nostra la perfetta forma intenzionale della natura, la quale di poi cerchiamo di mettere in figura o col marmo, colori o altre cose di che le nostre arti si servono; e non solamente nella figura dell'uomo, ma ancora di tutti gli altri animali sensitivi, e corpi vegetativi, inanimati, e di tutte le cose artifiziate[3]. È ben vero che altra forma di discorso si adopera ne' corpi inanimati, vegetativi e artifiziati, et altra ne' sensitivi et intellettivi; e questo modo di discorso sopradetto si appartiene agli animali sensitivi et intellettivi[4]. Il modo poi apartenente agli altri corpi è più facile assai, avenga che tutte le cose che non danno senso con molta più facilità si vanno contemplando e

discorrendo nell'esser loro e nelle parti, proporzioni e figure, perciocché, mancando di senso, mancano di moto; ché la più dificile specolazione che sia in questo genere è quella de' movimenti degli animali, per l'infinite diferenze e varietà loro, come s'è detto[1].

Il modo poi e la via che si tiene nel ritrarre le cose con gran facilità, rispetto all'imitare, si mette in opera. Perché l'artefice che vuole questa o quella cosa ritrarre, senz'altra specolazione o discorso dintorno all'essere della cosa, solo col mezzo della memoria va cercando quello che con gli occhi vede, et in questo caso la memoria si adopera, in quanto che, veduto una cosa, serba in sé l'imagine di quella, per quello spazio che le mani dell'artefice, con l'occhio insieme, si mettono a operare. E per questo si può dire che sia tanto differente il ritrarre all'imitare, quanto è differente lo scrivere istorie dal far poesie, come dissi di sopra; e che tanto più sia nobile e di più considerazione l'artefice che usa l'imitare, di quello che usa il ritrarre, quanto senza comparazione è più nobile et in maggior grado il poeta che non è l'istorico[2]. Questa strada della imitazione adopera tutte le potenze dell'intelletto, caminando in questo affare per le vie più perfette e più nobili della filosofia, che sono le speculazioni e considerazioni delle cause delle cose. E questo è quello che nobilita et anticamente ha nobilitata l'arte nostra, cioè lo essere ella facultà dependente dalla filosofia e da alcuna dell'altre scienze, come meglio si vedrà negli altri libri. La quale arte veramente non si può con perfezzione alcuna mettere in opera, mancando della via della imitazione, perciocché, mancando di essa, manca di quella parte di filosofia che se l'apartiene[3]. Ma il ritrarre non può avere in sé perfezzione di artifizio, se non depende dall'imitazione, né può essere buono un ritratto di mano di qual si voglia artefice, se non ha in sé qualche parte d'imitazione. Né si vede alcuno, che bene faccia ritratti di cose vive, il quale non sia di qualche perfezzione del tutto del modo dell'imitazione capace. Saranno molti, che bene disegneranno e ritrarranno alcuna cosa che vedranno di corpi

inanimati, ma poi da sé stessi non faranno alcuna cosa che abbia perfezzioni. E questi così fatti no si possono fra i veri artefici delle nostre arti annoverare. Onde si vede che il ritrarre può essere di due specie: l'una si è ritrarre le cose, o perfette o imperfette che sieno, come elle si veggiono, e questa non si può amettere sotto il vero disegno; e l'altra si è il ritrarre le cose che si veggiono essere di tutta perfezzione. Ma molto più sarà perfetto questo modo, quando colui che ritrae sarà capace della via dell'imitazione. E così quell'artefice che col mezzo di queste due strade camminerà nell'arte nostra — cioè, nelle cose che hanno in sé imperfezzione e che arebbono a essere perfette, coll'imitare, e nelle perfette col ritrarre —, sarà nella vera e buona via del disegno[1]. La differenza adunque che abbiam detta essere fra l'imitare et il ritrarre sarà che l'una farà le cose perfette come le vede, e l'altra le farà perfette come hanno a essere vedute. E questa è la diffinizione dell'una e dell'altra parte del modo di essequire l'arte del disegno, cioè del ritrarre e dell'imitare. Ma, tornando alle cose che son fatte da l'arte da potersi immitare e ritrarre, abbiam veduto che quelle si debbono ritrarre, che di perfezzione d'artifizio e di materia convengono; e quelle imitare, che di qualcuna di queste parti mancassero, dando loro tutta la perfezzione che ricchieggiono[2].

Essendosi in questo primo libro mostrato come in tutti i corpi che si veggiono può essere, et è in molti, la perfetta proporzione; e che tutti essi corpi allora saranno proporzionati e belli, che perfettamente conseguirà ciascuno il fine suo[3]: ci resta in questi altri libri a trattare tutto quello che al nostro intendimento s'apartiene. Il che sarà che di grado in grado si pervenga a un fine perfetto di metter in opera con le nostre arti proporzionatamente tutto quello che loro si richiede. Nella qual cosa se, con quel modo che io propongo, ciascuno artefice procederà, ciò sarà un partirsi da una semplice e naturale pratica, et accostarsi all'artifiziale teorica[4]. Naturale pratica, dico, perché, se bene molti hanno in queste arti, fuori

di Michelagnolo, conseguita qualche perfezzione, n'è stato causa il naturale giudizio et ingegno, mediante il quale hanno le loro opere forzato gli uomini a tenerle in grado di perfezzione. E questi son quelli che nascono, diciam noi, pittori e scultori; ma a tutti non interviene aver cotali doti dalla natura. Se costoro che veramente hanno l'instinto naturale, a quello aggiugnessero l'artifizio della scienza, come fece Michelagnolo, senza dubbio veruno farebbero maggior frutto, come ha fatto egli sopra tutti gli altri uomini[1]. Per queste cagioni adunque mi sono messo a fare quest'opera, la quale, piacendo a Dio, spero in brieve condurre a fine: acciò coloro, che naturalmente nascono a queste arti, possano et abbiano commodità, con questo mezzo, di aumentare et accrescere alla loro inclinazione quello che di perfetto può aggiugnere all'arte lo studio della scienza: et acciò ancora coloro, che non sono a questo nati, ma hanno disiderio d'esercitarsi, possano anch'essi con qualche facilità incaminarsi a quelle e sforzare la loro inchinazione, che per qualche accidente avessero contraria[2]: nel numero de' quali confesso io liberamente di potere essere conumerato, e per questo a me principalmente l'utile che di questa fatica, insegnando, caverassi dovrà essere di giovamento, come ho detto nella prefazione[3].

Sarà il tutto di questo mio trattato spartito in quindeci libri; che il primo sarà questo: come le proporzioni si trovano in tutte le cose che immitare e ritrarre si possano. Nel secondo si tratterà in particulare de l'ossa, et in generale un breve raccolto di tutta la notomia del corpo umano. Nel terzo si tratterà brevemente della notomia de l'interiore; nel quarto, de' muscoli della testa; nel quinto, de' muscoli che muovono la scapola, il braccio e la mano; nel sesto, de' muscoli che muovono il dorso, il torace e le abdomine; nel settimo, de' muscoli che muovono la coscia, la gamba et il piede, e di tutti questi muscoli si ragiona il numero, il sito, la figura e l'uso. Et in ciascuno di questi libri sono con disegno riportate, nel principio d'ogni capitolo, le figure loro. Si segue poi ne l'ottavo libro l'uso di tutti i membri del corpo umano;

nel nono, le cause de le figure di tutte le parti superficiali; nel decimo, delle attitudini o ver movimenti; ne l'undecimo, de' segni degli affetti; nel dodicesimo, de le composizioni de l'istorie, e panni et altri abigliamenti; nel tredicesimo, l'universale de' paesi et animali bruti, e tutte l'altre cose ch'a' paesi si convengono; nel quattordicesimo, delle proporzioni de l'architettura cavata de la proporzione de la figura de l'uomo; nel quindicesimo, della pratica di questa arte in universale.

IL FINE DEL PRIMO LIBRO

CRISTOFORO SORTE

OSSERVAZIONI NELLA PITTURA

A' Lettori Cristoforo Sorte.

Io son certo, sincerissimi Lettori, che molti vi saranno, di coloro appo quali questi miei pochi discorsi perveniranno, i quali, o per invidia o per un certo abito c'hanno di dir male delle cose d'altrui, mi biasmeranno ch'io abbia pigliato carico di scrivere cosa, nella quale finora niuno ha voluto mettere mano [1], conciosia che li modi del colorire nelle opere della pittura non si possano terminatamente insegnare [2]; e seguentemente, che io abbia scritta cosa soverchia et incerta. Altri per aventura diranno che lo scrivere mio sopra cose di tal qualità non ha l'autorità che si converrebbe alla materia, e che l'audacia mia è assai maggiore del merito. Altri diranno ch'io non ho osservata la proprietà della lingua toscana, e ch'io non ho conosciuto il grado di quella bellezza et eccellenza, al quale è di già ella arrivata [3]; et appresso mi biasmeranno ch'io abbia questi miei scritti mandati alle stampe, e mi terranno per ambizioso; et altri altre cose anderanno chimerizzando, come non manca mai a questi tali occasione di dir male, i quali non mai alcuna cosa fanno, se non che continuamente vanno fiutando quelle che sono fatte dagli altri, e sempre loro torcono il naso [4]. Nulladimeno, lasciando costoro da parte, a me basta, candidissimi Lettori, che voi sappiate l'obligo che tiene ciascuno, di rispondere alle lettere che gli vengono date dagli suoi amici e padroni, e di sodisfar loro in tutte quelle cose ch'egli può onestamente; e che quello ch'io ho scritto non sia stato perché, così facendo, si possa, come si converrebbe, perfettamente operare, ma solamente per dimostrar quello ch'io ho osservato. Appresso, a me basta che sappiate ch'io abbia usate quelle voci e que' vocaboli che sono più famigliari nella pittura, accioché più facilmente siano anco da tutti intesi; et inoltre, che l'aver dato questa mia risposta alle stampe non sia stato per altro, se

non per aver con minor fatica maggior numero di opere per participarne con gli amici, poi che a questo modo, cioè dai reci proci ufficii tra gli uomini, il commune commodo esser regolato sia certissimo. Com'io adunque con giusta intenzione et onesto desiderio ho queste cose scritte et al mondo donate, così voi con sincero animo le leggerete, e dove mancaranno le mie forze, mi porgerete aiuto a sostenere il novo e grave peso da me tolto, più tosto che, con passione giudicando, per tal fatica maggiormente aggravarmi, ricordandovi colui veramente essere degno di biasmo, il quale overo continuamente se ne sta nell'ozio, overo s'affatica in procurar vergogna o danno al suo prossimo [1].

Vivete felici.

Il cavalier Vitali[1] a M. Cristoforo Sorte.

Non senza cagione, M. Cristoforo mio carissimo, è stata per tutt'i tempi con infinite lodi da' giudiciosi et elevati spiriti celebrata la pittura e li eccellentissimi suoi professori[2]; poiché, aiutata dal disegno, col solo mezzo de l'ombre e de' lumi in una piana superficie tutte le cose della natura e dell'arte con vivi et appropriati colori imitando, con alto e pienissimo rilevo maravigliosamente di ciascuna dimostra le naturali forme e le bellezze[3]. Il che voi felicemente avete fatto conoscere nel disegno di quella Corografia che, mercé vostra, mi avete donata. Laonde io molto vi ringrazio e della memoria che tenete di me, e del dono. Nel vero mi è egli grandemente piaciuto, non solo per la vaghezza sua e per la diligenza particolarmente posta nella descrizzion del Veronese; ma anco per gli avvertimenti da voi scritti intorno alle antichissime memorie di Verona sua città[4]. Le quali cose vi fanno giudicare non solamente eccellente corografo, ma appresso diligentissimo osservatore dell'antichità. Inoltre mi è grandemente piaciuto l'artificio, il quale voi dite d'aver usato nell'appropriar i colori alle qualità del paese, così fattamente che si possa di leggieri discerner quali siano i luoghi fertili e quali i sterili[5]. Il che è secreto et eccellenza della pittura, la quale così questo ha possuto a voi insegnare, come sarebbe parimente il proprio verde de' prati, la varietà de' fiori, la diversità dell'erbe[6], la densità delle selve, l'orridezza de' monti[7], la chiarezza dell'acque, il color delle carni, il nero e l'azzurro degli occhi, il color delle vesti, i lontani delle prospettive, gli effetti della bellissima aurora, il sereno della notte, le tempeste di mare, gli incendii, e tutto quello che ella abbraccia e raccoglie nel seno degl'innumerabili et infiniti suoi artificii[8]. Veramente com'io in ciò molto lodo la vostra diligenza, e nell'aver disegnato questi nostri fiumi, come avete detto, dal

principio loro fino al mare, così appunto e l'uno e l'altro di sapere porto desiderio grandissimo. Perciò, quando senza disconcio vostro possiate, mi sarà sommamente caro aver contezza migliore, secondo il giudicio vostro, della origine de' detti fiumi; et insieme, come da un colore, a guisa d'una sottilissima rugiadetta semplicemente disteso, si possa lo sterile et il fertile paese nel vostro disegno conoscere. E sarebbe forse di non poco giovamento al mondo, che, essendo voi lungamente nei bellissimi giardini della pittura essercitato [1], e potendo omai ad arbitrio vostro raccorre de' suoi preziosissimi frutti, agli amatori almeno di così eccellente virtù apriste liberamente que' serragli che finora sono stati chiusi, e dimostraste loro la maniera et il certo modo con cui possano i bei, vivi, leggiadri et almi colori della natura ne' suoi stupendi e maravigliosi artificii, col penello operando, imitare. La qual cosa, oltre che vi farà gli animi di molti obligati, giovando loro, come porto ferma credenza che debba fare, vi acquisterà appresso onorato nome, al quale, sì come da Dio conoscete l'anima vostra eterna et immortale, così per aggiungerli più lungo termine di quello a cui possa qua giù arrivare il corso della vita e degli anni vostri, dovete con ogni pensiero affaticarvi [2]. E qui facendo fine e buona fortuna desiderandovi, me vi offero e raccomando.

Di Desenciano il XXVIII di febraio MDLXXIII.

Tutto vostro

BARTOLOMEO VITALI.

OSSERVAZIONI NELLA PITTURA
DI M. CRISTOFORO SORTE

AL MAGNIFICO ET ECCELLENTISSIMO DOTTORE E CAVALIERE IL SIGNOR BARTOLOMEO VITALI

Molto magnifico et eccellente mio Signore, se quanto può il valore e la cortesia della Vostra Magnificenza per comandarmi, e quanto volontieri si obligarebbe la volontà mia a servirla e compiacerla, tanto avesse di forza il mio giudicio [1], che gli effetti corrispondessero alla prontezza del desiderio mio et a quella inclinazione ch'io porto verso lei, forse ch'io potrei promettermi di sodisfarle intorno ad alcuna di quelle cose ch'ella da me ricerca; ma nel vero sono elle così alte et importanti, et il sapere mio così basso e di così poco momento, che non basta appena di ombreggiarle, non che di arrivare al colmo di quella bellezza e di quella grazia, che voi nelle vostre lettere con li vivi e leggiadri colori dell'eloquenza avete saputo perfettamente pennelleggiare [2]. E che posso dir io del vero nascimento de' fiumi ch'io posi nel disegno di quella poca Corografia che, secondo le mie picciole forze, donai alla V. M. in segno dei molti meriti suoi? essendo, questo, soggetto che appartiene alli scrutatori delle cose della natura e de' suoi secreti, non a me, che non so penetrar più a dentro di quello che mi vien dalla superficie semplicemente dimostrato. Appresso, che posso dir io dell'imitar la natura ne' suoi vivi e bellissimi colori? conciosia che questa cosa, per mio credere, non si possa terminatamente insegnare, e le

maniere d'altrui in ciò usate, assai meno. E di qui aviso che niuno finora, ch'io abbia inteso, se non alcuna cosa in generale ha di ciò scritto [1]. E tutto che si potesse cotali cose a pieno discorrere e trattare, si converrebbe ad altri omeri che a' miei il carico di così importantissima e nobilissima impresa. Vi sono eccellentissimi pittori a questi tempi, e nella nostra città e di fuori, i quali col pennello fanno quelle istesse meraviglie, e forse anco maggiori, che facevano i Zeusi, i Parrasii, i Protogeni e gli Apelli degli antichi tempi [2]. Vi è l'eccellente messer Paulino nostro, il quale meritamente s'ha guadagnata la collana dell'onore [3]; v'è messer Bernardino India, il quale, come saggio e gentilissimo pittore, così con alto et elevato spirito, né a fatica né a spesa alcuna perdonando, i veri ritratti de' prencipi e degli uomini più segnalati nelle scienze e nelle arti liberali di tutti i tempi va raccogliendo e se ne fa a sua posta un bellissimo museo [4]. Ve ne sono infiniti altri che sarebbe troppo longo a nominarli. A questi tutti si potrebbe il peso di questi nobilissimi discorsi commettere, a' quali, quando bene continuamente ne' spaziosi campi della pittura mi essercitassi, io mi conosco di gran lunga inferiore; oltre che, dall'ora in poi che nelli studi della corografia posi ogni mio pensiero e mi sono in quelli di continuo affaticato, ho poco meno che abbandonati i lietissimi poderi di essa pittura.

Ma la V. M. per l'amor che, mercé sua, mi porta, stimandomi forse più di quello ch'io sono, non mi vorrà queste cose credere. Laonde s'io non le do alcun conto di quello ch'ella ricerca, m'accorgo benissimo che sarò giudicato discortese, e che non abbia voluto compiacerle. E s'io lo faccio, veggio all'incontro il manifesto pericolo, nel quale incorro, di non scriver cosa che piaccia agl'intendenti di questa professione [5]. Nulladimeno, essendo io dispostissimo di preporre ogni piacere suo, come che tutti siano dalla virtù regolati, a ciò che mi può in ogni caso avenire, varrammi appo di ciascuno che i suoi comandamenti et i molti oblighi ch'io tengo con essolei m'abbiano a ciò astretto. E perciò ragioneròle

almeno di quelle cose che, secondo l'occasioni venutemi di adoperare, ho diligentemente osservate e stimate buone, le quali, se non gioveranno a' scienziati et a coloro che già sono interamente pervenuti alla cognizione delle bellezze et industriosi artificii della pittura (come confesso veramente che non debbano loro non solamente giovare, ma n'anco forse piacere), saranno per aventura utili a' giovani et a coloro che in cotal materia non sono così periti[1].

E perciò sodisfacendola primieramente intorno a l'origine dei fiumi, nella quale quantunque io conosca in quanta prosonzione io trascorra toccando materia appartenente ad uomini letterati e filosofi contemplativi, e non ad un puro prattico come son io, e tanto più opponendomi a quell'opinione che dalla maggior parte si tiene, che i fiumi abbiano principio dal mare[2], e massimamente dovendo mandare questo mio mal fundato parere in sì dotte mani et a sì gran giudicio qual è quello di V. Eccellenza; nulladimeno la servitù mia con essalei e la sua bontà assicurandomi che più tosto con la generosità del suo animo aggradirà quel desiderio che conoscerà in me di farle cosa grata e di compiacerle, che volere col rigore del suo sapere condennare forse questa mia inetta credenza: le dirò quello istesso, in sostanza, che altre volte in così fatta materia io scrissi all'illustrissimo et eccellentissimo Signor Sforza Palavicino[3].

Dicole adunque che ci conviene di prima supponere e sapere in che modo si genera la pioggia, percioché da questa proposizione si conoscerà il principio de' fonti e sequentemente de' fiumi. Si fa ella adunque quando per la calidità del sole si levano i vapori dalla terra, i quali, per esser lievi, ascendono in alto e pervengono alla media regione dell'aere, la quale è molto fredda, et ivi s'uniscono e condensano, e si convertono in acqua, non altrimenti di quello che veggiamo avenire ne' lambichi, ne' quali il vapore, per la calidità del fuoco, si leva dalla materia che si distilla, et ascende alla superior parte del detto vaso lambico, dove per la frigidità si converte in stille, le quali, crescendo per il vapore che di

continuo ascende, distillano fuor del lambico. Ora in un simil modo si genera nelle caverne de' monti l'acqua; percioché i monti a guisa di spugne sono pieni de forami e caverne, le quali per esser molto sotterra sono freddissime, e perciò l'aere che in esse si ritrova facilmente si converte in stille et in acqua. E perché non può esser luogo vacuo in natura, di nuovo s'empiono d'aere, il quale medesimamente si converte in acqua, e così continuando, e riducendosi insieme l'acqua che in molte di dette concavità si genera, si fanno i fonti, che sono principio de' fiumi. E di qui aviene che i fonti et i fiumi sogliono avere vicino alcun monte, dal quale discendono e derivano. E s'alcuno dicesse trovarsi de' fonti campestri molto lontani da' monti, direi questi ancora (se non derivano da alcun fiume) discendere da' monti, ma sotterraneamente passar per le viscere della terra et uscir poi là dove par ch'abbiano il loro principio. Percioché in quelle cavernose concavità della terra essi trovando fine, et essendo impossibile di poter passare più innanzi per la spessezza grande della terra, né potendo ritornare adietro per la forza dell'altra acqua che aggiunge, conviene che scoppiando escano e bollano sopra la terra, dimostrandosi e piccioli e grandi fonti, secondo l'abondanza e quantità dell'acqua che corre [1]; come si ragiona communemente di Alfeo fiume della Morea, il quale, attuffandosi sotterra e passando sotto il mare per buon spazio, esce in Sicilia nel fonte d'Aretusa.

Escono adunque i fiumi et le fontane da' monti, e quanto essi sono maggiori, tanto maggiori fiumi da loro discendono; il che l'esperienza ci dimostra, ché dagli altissimi Pirenei discende l'Ibero, il Tago, da queste Alpe grandi, che dividono l'Italia dalla Lamagna e Francia, il Po, il Reno et il Rodano, e dal monte Arnoba il gran Danubio, e da queste nostre Alpi di Trento esce l'Adige, le Sarche [2], l'Oglio, il Chieso et Adda, ch'è nelle confine de' Grisoni. Vi s'aggionga che le nevi e le pioggie che cadono sopra de' monti, parte, entrando per le fissure d'essi, s'unisce con quell'acqua che di continuo si genera in detta concavità, e parte, scorrendo per

la superficie, accresce detti fiumi. Laonde si vede che, al tempo delle pioggie e quando si liquefanno le nevi, li fiumi grandemente crescono e s'ingrossano. E perciò, essendo proprio dell'acqua lo scorrere a luoghi declivi e bassi, e vedendo noi che l'acqua de' fiumi tutta si riduce al mare, è necessario che la superficie de' fiumi sia più alta, cioè più lontana dal centro, della superficie del mare. Se adunque l'acqua si parte dal mare e per vie sotterranee ritorna al principio del fiume, è necessario che ascenda tanto quanto prima per il corso del fiume è discesa; il che è contra la sua natura. Pare adunque che non possano i fiumi avere l'origine loro dal mare: chi non dicesse che l'acqua del mare dalla calidità del sole è convertita in vapori et in aere, il quale, cedendo a quello che di nuovo si genera, si va ritirando e riducendosi (com'abbiamo detto) alle concavità de' monti, si converte in acqua e dà principio a' fiumi. Così in un certo modo si potrebbe dire i fiumi aver principio dal mare e ritornar al mare [1]. Nulladimeno, essendo commune parere (come ho detto) che i fiumi principalmente derivino da esso mare, tutto che nelle caverne e spelunche degli altissimi monti e lontano da' liti incomincino a dimostrarsi sopra della terra e correre ad esso mare, et essendo noi cristiani e catolici, debbiamo accostarsi a quella opinione che più piace ai santi teologi di nostra Chiesa, e che sequentemente è più vera, et a coloro credere che più di me sanno; però che pare che la Scrittura Santa dica che i fiumi ritornano al luoco onde escono [2].

Eccovi adunque, Signore, ad una delle vostre dimande sodisfatto, e quello che nei ricordi del mio disegno vi faceva per aventura alcun dubbio, al tutto chiarito. Dico per aventura, percioché aviso molto bene che meglio di me queste cose sapevate, e ch'io doveva anzi da voi impararle, che pigliar fatica di scriverlevi.

Ma passiamo alla materia dei colori, intorno alla quale, accioché i nostri ragionamenti siano facili et ordinati, e le cose, che ci occorreranno a trattare, meglio siano intese et alcuna utilità se ne possa indi cavare, fa di mestieri che

prima sappiamo i modi generalmente di adoperar essi colori; li quali modi sono quatro, cioè: ad acquerele, il che aviene quando s'adoperano essi colori su la carta; a guazzo, quando si dipinge in tela; a fresco et a secco, nel muro; et a oglio, il che si fa ordinariamente quando si vuole operar su le tavole, benché anco si faccia a secco nel muro alcuna volta [1]. E conciosia che la dimanda della V. M. sia intorno principalmente a quelli colori che sono operati su la carta, com'è parimente tutto quel mio disegno de' paesi, c'ha ella appresso di sé; et essendo questa mia professione, nella quale per buon spazio di tempo ho avuta occasione grandissima di adoperarmi, così di commissione dell'Imperador Ferdinando nella descrizzione del Contado di Tirolo e d'altri suoi paesi, come anco della Serenissima Signoria di Vinezia nella descrizzione di molti luoghi del suo stato [2]: è dicevole cosa parimente che i nostri discorsi da questa parte incomincino. E pigliando per soggetto tutte le parti di essa Corografia, poi che alcuna cosa della sua pianta averò ragionato, veggiamo il modo, la natura e la sorte dei colori e delle acque che sono buone per dipingere in carta.

Ho io adunque essa Corografia situata ai quatro venti maestri, Levante, Ponente, Ostro e Tramontana. E perché discendono tutti i fiumi e torrenti da Tramontana ad Ostro fra le montagne, come fanno anco tutte le fontane et altre scaturigini di acque nel piano, così, discorrendo a' luoghi declivi e bassi, vanno finalmente a terminare nel Po, eccetto l'Adige, il quale non rende alcun tributo ad esso Po, se non i canalazzi che conducano le acque del Tartaro, la rotta del Castagnaro e quella de Malovera fino a Loreo, dove si tramuta il nome de Canalazzi in la Fussa, tutto che in queste parti egli sia chiamato Re de' fiumi, ma al diritto nel porto di Fossone correndo entra nel mare. Et incominciando dopo l'Adige verso Tramontana le lagune, tutti gli altri fiumi eziandio che sono verso Levante da quella parte scorreno parimente parte nelle lagune e nella marina. Inoltre ho posta detta Corografia con le sue giuste misure e distanze in pianta,

ma gli edificii, cioè le cittadi, castella e ville con le montagne e colline ho poste in mappa et in piedi, ove Tramontana è di sopra, e perpendicolarmente gli è Ostro, e per traverso Levante e Ponente; il che ho stimato necessario per far che si conoscano i siti, percioché, avendola a questo modo posta, si ponno vedere tutti i fiumi, le cittadi, le castella e le ville per tutti i fondi e piani delle valli fra le montagne, delle quali ho alcuni siti disegnati in modo che i prattici de' loro paesi possono conoscere i luoghi senza leggere le lettere de' loro nomi. Appresso, ho tutte le sudette parti con li colori, al meglio ch'io ho saputo, alla natura assomigliati [1]. I quali colori tutti sono stati di acquerele senza corpo alcuno, acciochè non fossero coperti i disegni et i luoghi del paese già tutto contornato e disegnato, come averebbono fatto se fossero stati fissi, cioè s'avessero avuto corpo. E perciò ho adoperato tre sorte di verdi, due di acque e l'altro di succo, il quale con longhezza di tempo conservandosi si riduce a guisa di pasta: con l'una ho depinti i piani del paese e le colline ne' luoghi fertili; con l'altra ho colorito ne' luoghi sterili; e l'altra, che è il succo, ho pigliato da ombrare le due sopradette. Et acciò che la Vostra Eccellenza vegga maggiormente il desiderio ch'io porto di servirla e di compiacerla, poiché non posso essere liberale de' beni della fortuna, non avendomi ciò ella conceduto, non sarò almeno avaro di quelle cose, secondo l'occasioni ch'in questo poco discorso averranno; le quali con lunga fatica et esperienza ho imparate [2]. Perciò saperà ella appresso il modo di comporre le sudette acque, il quale è questo.

Per far la prima, io piglio bicchieri tre di acqua netta, oncie due di verderame ben macinato, oncia una di goma arabica [3], e cuchiari quatro tartaro di buon vino ben macinato, e tutte queste cose pongo in vaso di terra ben vedriato, e lo pongo al sole caldo, tenendolo molto bene mescolato, fino tanto che cali almeno il terzo, e diviene perfetta. E volendo poi far la seconda, piglio di quella prima e le aggiungo un poco de schiticron, cioè terra di Fiandra, la quale è di co-

lore di paglia, e con questa dipingo i luoghi sterili, come ho detto di sopra. Quanto poi alla terza, io piglio delle pomelle [1] di spin corvino, e pestole, e ne spremo il succo, nel quale pongo goma arabica et un poco di lume di rocca [2], e mettolo in una vessica, e col tempo si condensa e viene a modo di pasta, e, volendone usare, ne traggo secondo il bisogno e la distempero con acqua; la quale, per essere oscureta, adopero a ombrare gli altri verdi, e fassi con l'acqua ora oscura, ora chiara, secondo il bisogno per le ombre e secondo il giudicio e sufficienza del pittore che l'adopra. E questo basti intorno a' colori co' quali si possono dimostrare i luoghi che sono fertili e gli infertili.

Per colorire le montagne io piglio minio e lo faccio liquido, temperandolo con acqua di goma, e macchio alcune montagne, et ad alcune aggiungo un poco di azzurro medesimamente liquido, e ciò solamente per variare, che tutte esse montagne non siano d'una istessa natura, e volendo poi ombrarle piglio la tinta medesima e le aggiungo un poco di azzurro et insieme un poco di lacca [3], che fanno una ombra dolce, la quale volendo rinforzare, s'aggiunge alle cose dette un poco di endego [4] fino, secondo il bisogno e la prattica del pittore, il quale poi con quell'acqua di spin corvino va ombrando e rinforzando i verdi, così nelle montagne come nelle colline e piani, dove a esso parerà che faccia bisogno. Quanto a' fiumi, laghi et altre acque, si colorano con azzurrino todesco, overo smaltino da Lione, percioché tutti due sono sottili, e conviene che ancora essi siano liquidi, accioché non coprino i disegni. Per le strade ho adoperato il caligine [5] sottilmente macinato e temperato liquido; e per le fabriche minio, e da ombrarle ho tolta della lacca. E questo è quanto alla pittura della Corografia in carta.

Medesimamente, a colorire le imagini nelle carte, o a stampo o in altri modi, fa di mestieri che i colori sieno ancora essi di acquerele. E però, per via di essempio, si potrebbe velare le carni col minio liquido, e toccare di cinabro [6] liquido i rossetti a suo luogo, et in alcuni adoperarvi della lacca di

grana per ricazzar [1] detti rossetti; e per ombrare si potrebbe torre del facilò, il quale per le ombre delle carni ho io ritrovato perfettissimo. Quanto a' panni, tutti i colori vanno ancora essi di acquerele e ricazzati del medesimo colore. Ma ciò (com'ho detto) sia considerato solamente per modo di un puro e semplicissimo essempio, però che, essendo le qualità della carne differentissime, altrimenti si coloriranno le carni di quella imagine per cui ci fosse rappresentata la bellissima Venere, et altrimenti quelle di Vulcano suo marito; con altri colori si dipingeranno le tenere e mollissime donzelle, e con altri gli irsuti e lascivi Satiri; come anco altrimenti si coloriranno le carni a quel contadino che continuamente nelle aperte campagne si sia al sole affaticato, di quello che si faranno quelle di colui che delicatamente sia vissuto a l'ombre et agli aggi delle abondantissime città [2]. E perciò secondo le diverse qualità de' soggetti che si rappresentaranno al giudicio di colui che farà questa professione, si macinaranno i colori sottilissimi et impalpabili, e si temperaranno con l'acqua di goma arabica, e si adoperaranno ai suoi luoghi; la quale acqua si fa a questo modo: pigliasi acqua di rose e mettesi in una guastadetta [3] o ampolla di vetro, accioché non si putrefaccia, e pestasi detta goma e si pone nella detta acqua, e, come è liquefatta, si tocca con le dita per sapere se è a bastanza tenace; se non, se le aggiunge tanto di goma che stia bene.

Ora ch'abbiamo trattato del colorire su la carta, veggiamo come si possa imitare un paese in tela a guazzo et in prospettiva. Et incominciando dai confini della notte e del giorno, veggiamo quando la bellissima Aurora, lasciato ne' liti dell'Oceano a giacere Titone il vecchio suo marito, adorna di rose, di bianchissimi gigli e di viole, e co' capelli di finissimo oro, se ne viene innanzi a preparare il viaggio al sorgente Sole, il quale, a l'orientale orizzonte avicinandosi e traendo dal mare i bagnati cavalli, incomincia co' raggi i vicini nuvoletti a ferire, et indi a poco a poco a dimostrare, per le vicine tenebre ancora della fuggiente notte, le nascose

bellezze della terra [1]. Sono queste cose veramente piene di molto artificio, e si possono e più e meno imitare, secondo l'eccellenza di colui che le fa [2]; come si legge di Giotto pittore firentino, il quale ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa della natura, madre di tutte le cose et operatrice col continovo girar de' cieli, fu, che egli con lo stile e con la penna e col penello perfettamente non dipingesse, e così simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte cose da lui fatte si ritrovò che 'l visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero, ch'era dipinto [3]. E perciò non dirò come possano elle propriamente essere dipinte, ma solamente quello ch'io in ciò ho osservato [4].

Quei nuvoletti adunque, sì come allo spuntar della chiara e limpida aurora paiono di essa composti, così quella dolce e rosseggiante chiarezza ho io con biaca, minio e gialdolino [5] fatta, et a' nuvoletti agiunto azzurrino todesco, overo smaltino da Lione, et anco altre sorte di smalti, e con lacca di grana il violato colore imitato, il quale è riuscito vaghissimo. Nelle parti verso i raggi del sole, ove si vedono alcuni vivi e lucenti lumi che in essi nuvoletti riflettono, ho questi con biaca e gialdolino fatti. Allontanandosi poi dall'orizzonte et alzandosi nell'aria, sempre si anderà crescendo dell'azzurrino secondo le invenzioni e descrizzioni del pittore; il quale, seguendo a dipingere il paese, darà principio all'orizzonte e pigliarà la medesima tinta dell'aurora, accompagnata con lacca et azzurrino, ma appena che si conosca, e di quella darà principio alla prima parte, cioè alla più lontana, e fingerà secondo che parerà meglio a lui, come mari, montagne, città, castella, ville, porti e somiglianti cose, percioché la varietà è quella che diletta [6] e fa conoscere l'industria e l'artificio del pittore [7]. E fatta la prima parte, ritirandosi a noi, aggiungerà a parte a parte dell'azzurrino accompagnato col colore dell'aurora, avertendo sempre che le parti più lontane sieno manco finite delle seconde [8]: e perciò devono solamente essere abozzate, ma rilevate dall'aurora; e secondo che anderà riti-

randosi, sempre aggiongerà dell'azzurrino accompagnato con la medesima aurora e con lacca, che farà un moreletto [1] molto vago, dando i suoi lumi a tutte le cose sopranominate col medesimo splendore dell'aurora, e similmente nelle acque risplendenti da quella. Nelle parti che si vengono più a noi prossimando, in alcuni luoghi comporrà nell'azzurrino del verde azzurro, così nelle colline come nelli piani e negli alberi, e, sempre ritirandosi, aggiungerà de parte in parte del detto azzurrino e verde azzurro. E finirà le parti più a noi vicine con li colori fissi [2]. E volendo variare i colori verdi, accompagnarà la terra di Fiandra, che si chiama schiticron, nel detto azzurrino e verde azzurro, acciò che nelle cinque o sei parte di esso paese una parte faccia fuggir l'altra, perché sempre quella che più a noi è vicina conviene che sia più oscura di quella ch'è lontana [3]. E sopra il tutto adopererà la lacca nelli azzurrini e luminerà le superficie del tutto con la medesima aurora. Parimente, le figure che vi saranno, siano le lontane una macchia dolce, e, secondo che si avicineranno, si vengano sempre a fenendo più crude, cioè le cose più lontane siano solamente una bozzatura e non finite con li colori dolci, e le d'apresso siano con li colori fissi, li quali si temperaranno con colla fatta de' retagli de' guanti. E questo è quanto al fingere un paese a guazzo in tela et in prospettiva.

Ma volendo l'istesso colorire a fresco nel muro, fa di mestieri, prima, che si cangino le sorti de' pennelli, perciochè quelli che s'adoprano a guazzo in tela et a secco sono curti e fermi di sede, e quelli che s'adoprano a fresco sono lunghi e molli; oltra di questo, in vece della biaca, che s'ha adoperata a guazzo, bisogna pigliare della calcina, la quale io preparo a questo modo: piglio calcina viva, la quale pongo in un mastello, e bagnola fino tanto che è benissimo sfiorata e disfatta, poi la vo molto bene mescolando e mettole tant'acqua che la copra, e quatro volte al giorno scolo fuori del mastello detta acqua, e di altra netta ricoprendola, gettando via quella tellarina [4] che si congela sopra detta acqua, che è il grasso della calcina; e così faccio per dieci o quin-

deci giorni, e diviene purgata, onde io non gli metto più acqua, ma lasciola posare fino tanto ch'è indurita, e facione bale [1] o pani, e mettoli a seccare, pigliandone poi secondo il bisogno, il che ho ritrovato perfettissimo. Inoltre, perché l'azzurrino a fresco non si può adoperare, conciosia che la calcina overo malta gli fa perdere il colore, e così alla lacca et al minio, perciò in vece de l'azzurrino s'adopererà lo smaltino o altre sorti de smalti, in vece della lacca si userà il colore di sale, overo ocria brusata [2], et in luogo del minio si pigliarà della terra rossa [3]; avertendo che lo smaltino e verde azzurro si temperano col latte, overo con acqua di semola boglita, quando si mettono schietti, ma, accompagnati con gli altri colori, vanno temperati con acqua.

Nel colorire a secco, così in muro come in tavola, si osservarà l'istesso modo che si ha fatto in tela, in tutti i colori che sono messi con la colla. Medesimamente quelli istessi colori e modi che s'hanno tenuti in tela s'adoprano nelli paesi che si fanno a olio, fuori che, secondo che a secco vanno temperati essi colori con la colla, si temperano overo s'impastano su la tavolella con olio di noce overo di lino cotto, e, se si volesse fare altra sorte de paesi, dico che, sì come nel suddetto abbiamo tolto il lume dallo splendore dell'aurora, parimente converrebbe che fosse pigliato dalla chiarezza dell'aria che si intendesse di fare [4], sieno li paesi di che qualità si vogliano, come sarebbe la varietà delle quatro stagioni dell'anno: che nella graziosa primavera si vede la terra coperta di bellissimi e diversi colori di verdi, ornata di rose e di mille varietà di fiori, e le novellette frondi degli alberi, e d'ogni altra sorte di arbusti et di piante, ch'appena dalle materne corteccie uscite incominciano a verdeggiare. Nella state per li spaziosi campi si vedono le ondeggianti biade per la maturità biancheggiare, et in alcuni luoghi le foglie degli alberi divenute rancie, e la terra arsa dal caldo, come che lo umor vitale loro manchi. L'autunno dimostra un'altra vaghezza e varietà di colori, percioché le foglie a rosseggiare e gialleggiare si vedono, et insieme per la vec-

chiezza incomincianti a cadere. Il verno segue poi ignudo, abbandonato da tutte le vaghezze così de' colori come dell'aere, il quale per la maggior parte del tempo è occupato di nebbie e di pioggie, e la terra di ghiacci e di nevi, laonde orrido[1] niente altro dimostra se non gli alberi spogliati e la terra priva di tutte le bellezze[2]. E perciò fa di mestieri che 'l pittore sia molto circonspetto e diligente a conoscere i colori che può ciascuna di queste et ogni altra cosa porgere, perché veramente queste cose non si ponno, non dirò perfettamente insegnare, ma appena accennare; se non che dalla lunga prattica et isperienza con assiduità s'imparano[3].

I discorsi adunque, che finora sono fatti, tutti ugualmente dimostrano che i paesi che s'hanno a dipingere debbono essere illuminati dallo istesso colore dell'aria. E perciò chi volesse dipingere un paese di notte, converrebbe illuminarlo dalla notturna luce, o altrimenti pigliar i lumi da qualche artificioso splendore, come di torchi accesi, overo dal caso, come di qualche incendio[4]: come avenne qui in Verona l'anno MDXLI, la notte di San Vincenzo, che appicciatosi il fuoco (come fu detto) nell'archivo publico et indi uscendo, abbruciò il Palazzo della Ragione et a' luoghi vicini fe' sentire le forze delle sue spaventevoli fiamme. E se di mio parere, con la prestezza e col valore di molte maistranze, non si tagliava a traverso il coperto di quella gran machina, e non se gli avesse levata la materia di andar più oltre serpendo, si averebbe aventato a' luoghi del sale et indi irreparabilmente a' prossimi edificii; laonde averebbe dato cagione di assai più dolorosi ricordi che questi non sono, e di infinite lagrime. Questo incendio fu di gran danno al publico, perché gli fu di bisogno rifar le prigioni et il Palazzo, intorno a che gli pose ogni diligenza il chiarissimo M. Tomaso Contarini, allora podestà, acciò che meglio di prima fosse rifatto, com'anco è riuscito in effetto. Fu a' particolari di danno grandissimo, così per le botteghe e molte merci che patirono, e per molti instrumenti, processi, testamenti et altre maniere

di scritture che si consumarono, come anco per molti prigioni et altre creature che miseramente vi perirono, tutto che di commissione de' Signori, aperte le prigioni, fosse loro conceduta la libertà. Fu appresso di assai maggior pericolo e fu di uguale spavento a tutta la città: percioché, sentendosi di notte le campane suonare a martello nella Torre del Populo e negli altri luoghi della Piazza, né sapendo allo improviso che imaginare, tutti correvano con le armi verso la Piazza; il che ancor io facendo e veduto il fuoco, mi fermai alquanto sul Ponte novo, ove si vedeano meravigliosi effetti di quell'incendio: ché i luoghi lontani et i vicini da tre splendori in uno istesso tempo l'uno doppo l'altro si vedevano illuminati, peroché alcuna volta si vedea sboccare nell'aria una gran quantità de vapori e di fiamme, a guisa che si vederebbe fare nel piano ad un'acqua ingorgata che per un poco s'aprisse e si chiudesse, li quali lampeggiando facevano reflesso e splendore nelle castella di S. Pietro e di S. Felice, e nel Nazaretto[1], e ne' luoghi più bassi verso l'Adige, nel Ponte della Pietra, nella Regasta e S. Faustino, i quali allumati rendevano alle vicine acque i reflessi delle cose chiarissime, e, mentre che quelle vampe (forse per la materia che sopra vi cadeva) restavano alquanto soffocate, la luna dall'altra parte dell'Adige, risplendendo nelle facciate delle case, al pari del giorno bellissime le dimostrava, facendoci quelle stesse nelle tremuli acque del corrente fiume quasi naturalissime vedere. E verso l'incendio vedevasi il fumo asceso in tanta altezza, che, perdendo il lume del fuoco e quello della luna pigliando, ci rappresentava le forme de molti nuvoli variati de' colori. Nella Piazza si vedeva la Torre publica nelle parti basse tutta affogata[2], a guisa che si suole il ferro vedere nelle fucine a bollire, e nella sommità di essa si udivano que' poverelli, che con li gridi e con spesso battere di campane mettevano tutte le forze loro a dimandare aiuto. Nell'aria vedevasi dalla forza de' vapori portati accesi volare gli instrumenti et innumerabili altre scritture di Palazzo, che forse erano le memorie della volontà de' passati e le ragioni

di mille sventurate donne, di vedove e di pupilli. Nell'altra torre, ove sono a le Baste prigioni fortissimi, i muri fodrati de travi, quelli abbruciandosi et i solari altresì, si vedevano per il peso de' battudi [1] a basso cadere, e salir in alto le fiamme e le vampe grandissime, le quali fuori dalle ferrate di detta torre come chiuse fiamme con impeto grandissimo uscendo, avereste, Signore, se gli occhi vostri ciò veduto avessero, stimato veramente che le buffere infernali le agitassero, e che tutti gli edificii, allo incontro ove feriva questo inimico lume, miseramente ardessero.

Ma sarebbe troppo lungo, e forse anco noioso, tutti gli effetti di così sventurato e dannoso accidente, e le lagrime di coloro che o la vita o la fortuna vi lasciarono, ad una ad una ricordare. E perciò dirovvi solo come questo caso, essend'io allora pittore, con li colori imitai, illuminando il paese et i luoghi vicini parte dallo splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi dello incendio [2]. Il sereno adunque e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara, come si fa in tutte l'altre cose, rilevai con biaca accompagnata con azzurrino, e nei lumi più vivi e fissi adoperai la biaca senza l'azzurrino, e tutti gli edificii, cioè case, fiume, alberi, e tutte l'altre cose ove non aggiungeva il lume del fuoco da essa luna illuminai, e quelle parti, ove dagli ardenti vapori di esso fuoco erano i splendori della luna occupati, da essi vapori illustrai, ricazzando tutte le cose con l'endego fino e lacca [3] nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire. Essi vapori più chiari e più vivi imitai con gialdolino accompagnato con biaca, sfumandoli nelli suoi luoghi con minio e ricazzandoli sempre con cinaprio appresso il minio, et oscurandosi con lacca accompagnata sempre di endego fino. I fumi che non prendevano il lume della luna, per non essere ancora saliti tanto in alto, ma ch'erano d'appresso et avevano i lumi dalli chiarissimi vapori del fuoco, gli macchiai di minio senza gialdolino, ricazzandoli medesimamente col cinaprio e lacca al modo sopradetto, fingendoli alcune chiarette fiamme, scintille e vampi

di diverse sorti, secondo che meglio alla somiglianza di quel vivo e naturale mi pareva che convenissero; perciò che questi e così fatti sono soggetti tanto particolari e proprii del giudicio e della mano del pittore [1], che non si ponno né esprimere, e meno insegnare, se non che in fatto ciò l'operazioni dimostrano. Laonde deve assai bene bastare a sapere le sorti, le qualità e le nature dei colori che s'adoperano, e le tempere et i modi con cui si usano: perciò che colui ch'averà buon disegno [2] e perfetta cognizione del rilevo, farà tutto quello agevolmente con la mano che non si può con la penna insegnare [3]. Laonde non solo le cose presenti e da lui vedute, ma le già passate per molti secoli, o vere o favolose ch'elle si sieno, e molto meglio talora che non sono nelle carte descritte, quasi naturali e vive e poco meno che spiranti, si vederebbe col pennello giudiciosamente a rappresentare [4]. Così appunto naturali e proprii dimostrarebbe tutti gli accidenti del troiano incendio, o di quello di Corinto, che fu principalissima città dell'Acaia. Così farebbe quelli delle tempestose fortune di mare, quando le misere navi da sùbiti et oscurissimi nuvoli vedono loro in uno istesso istante essere tolto il sereno del cielo e la chiarezza della luce, eccetto da quella che con altissimo fragore fanno loro i spessi baleni, e da rabbiosi venti i flutti fino alle stelle levati, et il mare fino alla terra aperto, si vedono per viva forza tirate ora in profundissime valli, ora sopra altissimi monti, fino tanto ch'a' tristi nocchieri spezzate le antenne, il timone, le ancore e le sarte, stanno tutti intenti ad aspettar la vicina morte, minacciata loro dall'inimico nembo [5]. Così appunto farebbe le nevi et i perpetui ghiacci degli Iperborei monti, quando il freddo et innamorato Borea, rapita la bella Oritia e via portandosenela, et ora mirandola a mezzo il volo et ora facendole velo con l'ali, tanto va l'aria fendendo e spirando, che lieto arriva agli orridi suoi alberghi. Tanto valerebbe l'accorta mano nel fingere, che parrebbe ch'egli, volando, mandassi fuori fiato di neve, e che le cavate valli et i monti, tutti nevosi et agghiacciati, a guardargli dipinti solamente

mettessero freddo [1]. Così appunto farebbe il duro caso di Fetonte: che si vederebbe Febo uscire dell'aurato e ricchissimo chiostro, portando nelle mani un picciol vaso d'unguento, et innanzi che il carro ascenda l'animoso figliuolo, ungerli tutto il volto; si vederebbe la giovanetta Primavera cinta le tempie di mille fiori, e la ignuda Estate avolta il crine di spighe, e l'Autunno coronato di pampini e di mature uve, et il Verno sparso i capelli e la barba di gelate brine, e le velocissime Ore et il Giorno e tutti gli altri tempi, coperti di piume, stargli come ministri tutti d'intorno. Si vederebbono al mesto padre segni d'amore e note d'altissimo dolore nel suo volto manifestamente espresse, e parrebbe appunto come e' gli assegni il carro, e gli abbia già posto in mano le redine de' non conosciuti cavalli, et il viaggio li dimostre, che né troppo alte né troppo basse guide l'ardenti rote. Si vederebbe già partire il carro, e quasi rotare, et il nuovo auriga andarsene lieto a principio senza veruno intopo, et in un subito, allontanato troppo da terra e perduto il battuto sentiero, sbigottito non potendo più loro stringere la briglia, si vederebbono i sfrenati destrieri, ora ad alto or a basso correndo, senza alcuno aiuto potergli dare, miseramente trasportarlo. Si vederebbe al misero giovane nel precipitoso corso ora Leone, ora Serpe, ora Can farsegli incontra, e tutte l'altre fere et i mostri che sono sparsi per lo cielo, e si vederebbe che al torto Scorpione si lascia al tutto andare di mano il freno, et i cavalli versare in ogni luoco fiamme, e tutto il mondo ardere. Si vederebbe la fiamma ardere l'erbe, seccare i fiumi e struggere ogni materia umida, e si vederebbe l'alma Terra con li capelli arsi e le labra asciutte, postasi appena la mano sopra le ciglie, pregar umilmente Giove che pietosamente estingua il fuoco e l'indegno ardore, che senza alcuno suo demerito ingiustamente la consuma. Vederebbesi finalmente Giove nel mezzo del cielo d'alto guardare il dannoso incendio e con la destra mano fulminar il misero et infelice garzone [2].

Ecco, Signore, che 'l desiderio di compiacervi, senza quasi avedermi, mi ha trasportato sino all'altissimo seggio

di Giove. Ma poi che siamo tant'alto saliti e nell'aperto cielo entrati, et appunto là su corsi a ragionar della imagine di lui, non sarà fuori di proposito che veggiamo come questo prudente pittore l'averebbe dipinta. E stimo io che non averebbe usati colori fissi e di corpo, ma dolci e soavi, atti a dimostrare una sopraumana sostanza et una pura e semplice divinità; se per aventura noi non dicessimo ch'egli si averebbe voluto servire della favola, e che ciò sarebbe stato convenientissimo. Ma trasferendo questo ragionamento nell'eterno Padre, ch'è vero re del cielo, e non favoloso Giove ma vero nostro Iddio, giudico che facciano grandemente errore i pittori che lo dipingono con colori fissi rinforzati di ombre fino al nero, e molto maggiore errore commettono alcuni altri, che lo vestono de panni di colore [1]; perciò che niente altro è esso eterno Padre, se non una onnipotente essenza invisibile, incorporea et incompreensibile, la quale con l'essere suo proprio solo e con la sola parola creò tutti i cieli, questo mondo e tutte le cose in esso contenute, et appresso creò gli angeli invisibili et incorporei [2]. Inoltre è da sapere che le cose divine, che alcuna volta appaiono, sono sempre accompagnate da un graziosissimo splendore et adombrate da una luce dolcissima, la quale non spaventa, non fa timore, ma empie l'uomo di meraviglia e di riverenza; però nella trasfigurazion di nostro Signore dice il santo Evangelo che risplendette la faccia sua a guisa di sole, e le sue vestimenta divennero bianche come la neve. Del qual divino splendore participò anco Moisè per il privilegio ch'ebbe di parlar con Dio, e però se gli figurano quelle corna sopra il capo, che dinotano i raggi di quella divina luce che si vedeva nel suo volto quasi un sole risplendere, ch'erano segni di quella prerogativa e di quella grazia ch'egli aveva con Iddio; i quali splendori non potendo gli occhi del popolo d'Israele sofferire, lo pregò che, volendo con essolui ragionare, si velasse la faccia. E se si dicesse appresso, che nelle sacre lettere si legge che 'l profeta Daniele vide esso Dio Padre vecchio, e che gli capelli del suo capo erano quasi

bianca lana, tutto che vi siano alcuni che ciò riferiscano alla moltitudine et alla bianchezza degli angeli: non nego che i pittori non debbano rappresentarlo in umana forma, nella quale s'è così compiaciuto egli volendo che l'eterno verbo Giesù Cristo Salvator nostro per nostra salute in essa si trasformi; ma dico che non debbono dipingerlo con colori fissi rinforzati d'ombre a quel modo, e meno con vesti di colore, ma debbono usare colori dolci e soavi, e con divino decoro da vivi e sopracelesti splendori adombrato appena in quella chiarissima luce dimostrarlo, con una purissima, semplicissima e risplendentissima divinità, la quale debbiamo imaginare che avanzi ogni altra lucidissima chiarezza [1]. E secondo che scrivono i savi et anco i santi teologi, che i cieli sono per numero nove e che parimente sono nove i cori, overo i gradi degli angeli, doverebbono sforzarsi, con una dolce apertura di tutti essi cieli nel centro, di quella suprema divinità et eccellentissima bellezza dimostrarlo, et appresso gli angeli di coro in coro, overo di grado in grado, secondo la natura e proprietà loro dolcemente con li colori imaginare [2]. E questo veramente giudico io che siano importantissime parti di quelle maravigliose grandezze et eccellenze, ove può il pittore dimostrar l'artificio e con bellissimo magistero le forze del suo ingegno essercitare, nel modo che con prudentissimo giudicio messer Giulio Campo cremonese, pittore eccellentissimo e mio grandissimo amico, dipinse la Trinità nella capella maggiore della ornatissima chiesa di Santa Margarita in Cremona ad instanza del dottissimo e reverendissimo monsignor Vida, vescovo d'Alba, di cui era il beneficio di questa chiesa [3]. Benché però io stimo che molti pittori non siano così sciocchi, che non sappiano molto bene tutte le ragioni da noi dette, ma io penso che gli mettano i colori così fissi e facciano uno umano corpo così semplice e così sodo, come sarebbe quello d'ogni puro uomo, a bella posta, per dar di subito negli occhi a' riguardanti, cioè agli ignoranti che s'appagano solamente della pienezza e della vaghezza de' colori, senza passar più là di quello che sia quella imagine, e basta

che paia loro bella. Ma a me parrebbe che converrebbono più tosto sodisfare a coloro che sono di cognizione et intendono la verità, che a questi altri, e seguir più tosto la poca che la volgar gente [1]. Lo stesso mi piacerebbe che si osservasse nel dipingere la colomba per cui ci viene significato lo Spirito Santo, cioè che con sottilissimo et appena veduto corpo fosse accompagnata et adombrata dall'alta lucidezza di quel vivo e santissimo splendore [2]. Nulladimeno io mi rimetto in tutto a quello che più piace alla santa e catolica nostra Chiesa. Dico bene che a questo bellissimo artificio, fra quante pitture mi ricordo d'aver vedute, s'è grandemente appressato M. Paolo Caliari nella Pala di S. Georgio qui in Verona, la qual opra Vostra Eccellenza et io abbiamo veduta insieme: perciò che alle figure fatte in quelle nubi ha maravigliosamente dato il suo decoro, così in aver fatte esse figure de colori dolci, e divinamente illuminate dal sopraceleste splendore, come anco nell'aver intesa la prospettiva della distanzia, così nelle figure lontane come in quelle che sono nel piano che rappresenta com'è il naturale, le quali sono molto ben intese e con perfette ragioni condotte, come anco M. Felice Brusciasorzi assai bene ha osservato nella Pala de li Angeli, ch'egli ha dipinta nella stessa chiesa [3]; la qual cosa a molti pittori è incognita, et honne conosciuto molti, a' quali mancando le ragioni di questa prospettiva, operano così a caso. Perciò, essendo ella necessariissimo fondamento de' pittori [4] e convenendo essere loro molto familiare, conciosia che niuna cosa senza di lei si possa dipingere che stia bene: io non tacerò di dimostrare le vere ragioni con cui ella si possa conoscere, et appresso di porre in disegno la sua forma, acciò che meglio si possa imparare.

Dico adunque che, essendo necessarii diversi piani e diverse distanzie per i lontani delle prospettive, questi si faranno nell'infrascritto modo: Si tirerà una linea piana AB, di quella longhezza che l'opera averà da essere, e si dividerà in tante parti quanti quadri si vorrà far in larghezza, e tutte quelle si tirano a l'orizzonte, che sarà P. Doppo si

metterà la distanzia quanto lontana si vorrà, la quale sarà tanto lontana da l'angolo A quanto è una volta e mezza lunga la linea piana; la qual linea essendo di quatro quadri in longhezza, il primo quadro contiene in sé sedici piccioli quadri, e così, tirata una linea da l'angolo B alla distanzia, dove quella segarà le linee dell'orizzonte, lì saranno li termini de' quadri in scurzio, che saran sedici, onde saran formati i detti quadri con le linee parallele a quella del piano. E volendone formar degli altri in più lontananza, dalla quarta linea sopra il B sia tirata una linea alla distanzia, e dove quella toccarà le linee che vanno a l'orizzonte, lì saran li termini delli altri quatro quadri per ogni lato, che saran pur sedeci, et il medesimo si farà dell'ottava linea sopra il B, tirando una linea de lì alla distanzia, e si formaranno, com' ho detto, di sopra altri sedici quadri, seguendo più oltra quanto si vorrà, e le linee, in capo delle quali è il D, tutte concorrono alla distanzia, come si vede nella seguente forma [1].

Questo discorso della prospettiva in piano mi tira per forza a ragionarvi di quella che si fa in scurzo, il che aviene quando si dipinge in alto su le facciate de' muri o sotto li soffitti; la quale essendo ai pittori non meno necessaria di quell'altra, e forse anco assai meno intesa di quella, com'ella già molti anni mi fu cortesemente insegnata, così non voglio lasciare d'insegnarla altrui et avisarne con le seguenti forme ogni particolare, così a beneficio de' pittori come anco di coloro che fanno operare, e di Vostra Eccellenza parimente, s'averrà mai che venga in opinione d'adornar alcuna di quelle camere in vòlto, ch'ella possede in quel suo bellissimo sito di Desenziano [2]. Dicovi adunque che, essendo io provisionato dell'eccellentissimo Signor Federico Gonzaga, duca di Mantova [3], et avendomi dato carico di dipingere una camera in Castello, da quella banda che guarda verso il lago, fatta a vòlto con un sfondro nel mezzo et una navicella a torno, nella quale si doveva fingere una logia con colonne torte e balaustri e soffitto, al modo di quelle che sono in Roma su la sala di Sua Santità [4], talmente che rappresentasse

un bellissimo chiostro; e pratticando io allora con M. Giulio Romano, il quale fu ricco di molte bellissime invenzioni così nelle cose della pittura come dell'architettura et intorno alle prospettive de' piani e de' scurzi, egli mi mostrò a condur la detta opera con ragione in due modi [1]: l'uno con due ponti, uno de' quali ponessimo nel mezzo del sfondro, il quale è la distanza che porta in su, et l'altro si pose a l'orizzonte abasso, in quel medesimo modo che si è osservato nella prospettiva del piano sopra dimostrato, così in quella parte che ascende in su, come in quella che è a basso a l'orizzonte. L'altro modo fu con un specchio, sopra il quale si tira con uno telarolo una graticula alla misura di esso specchio, e si graticula con revo [2] o seta nera, e si divide in quanti quadretti si vuole, e poi mettesi detta graticula sopra ad esso specchio benissimo affermata; e volendo fingere dette colonne, figure o altro in scurzo in esso vòlto, si fa prima la cosa che vi si vuole dipingere di rilevo, cioè in modello, e si pone alta alla misura come nella distanzia ci pare di fingere, però ai suoi lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo, e ponesi detto specchio a basso con detta graticula sopra, al mezzo di detta stanzia o luogo; e presupponendo che 'l specchio sia l'orizzonte delle due distanzie, cioè di quella che porta in su e di quella da basso, che è l'orizzonte, ma che sia accommodato esso specchio talmente, che si possa vedere dentro tutto quello che si ha da fingere, sia qual si voglia cosa. Et accommodato esso specchio, bisogna accommodarsi sopra con l'occhio fisso, e star sempre ad un segno con la sua tavoletta in mano con la carta sopra graticulata, fino che si averà contornato quello che si vederà nello specchio, battendogli le sue ombre, le mezze tinte et i lumi con li suoi reflessi a' suoi luoghi. E facendo le cose dette, si vederanno senza alcuna opposizione le cose molto riuscibili, come nella seguente forma [3].

Et avendo accommodata la sudetta colonna torta a M. Cristoforo e M. Stefano fratelli de' Rossi bresciani [4], è stato il

primo loro principio e fondamento di illuminarli in questa professione di prospettiva in scurzo, aggiuntovi il loro giudicio et una loro naturale inclinazione di operare Onde per la fama loro hanno avuto carico di dipingere le prospettive in scurzo a Venezia nella Libraria di San Marco e di Santa Maria da l'Orto, e nel Palazzo della Ragione di Brescia, et in molti altri onorati luoghi, le quali cose hanno dato loro fama in questa professione al pari di tutti gli altri industri et eccellentissimi pittori di questo illustrissimo stato. Il che di leggieri ci dà a vedere che a coloro che desiderano ascendere al maggior grado di questa e di qualunque altra eccellentissima professione fanno di mestieri non solo i buoni principii e gli sicuri fondamenti di quelle cose ove si vogliono essercitare, ma appresso vi vuole una naturale inclinazione, la quale portano seco da' celesti influssi [1], come già disse in un suo sonetto il padre delle Muse toscane, M. Francesco Petrarca, in cotal modo:

Sua ventura ha ciascun dal dì che nasce [2].

E questa naturale Idea o vogliamo dire più tosto celeste ammaestramento, in noi da superiori corpi a questo proposito infuso, non solamente ci aiuta ad operare, ma nelle maggiori e più perfette eccellenze con imperio signoreggia; onde quella istessa libertà hanno i pittori, che si suole concedere per ordinario ai poeti, e come questi nelle invenzioni e nello stile differenti l'uno da l'altro si conoscano, così a quelli parimente aviene. E di qui è che le imagini o figure che fanno si dicono essere loro figliuoli, perciochè ritengono ordinariamente della loro Idea; e perciò nelle imagini di alcuni pittori si vede la melanconia, in alcuni altri la modestia, et in altri una certa vivacità di spiriti accompagnata da una graziosa e perfetta imitazione [3], com'io ho osservato in M. Giacomo Tentoreto, il quale, come ne' gesti, nella faccia, nel mover degli occhi e nelle parole è pronto e presto nel ragionare, così, condotto da una naturale e celeste inclina-

zione, con perfettissimo giudicio nei ritratti e piture ch'egli fa dal naturale in un subito mette a suo luogo i sbattimenti, l'ombre, le mezze tente, i rilevi e le carni benissimo imitate, e con così fatta gagliarda prattica, velocità e prestezza, ch'è una meraviglia vederlo operare[1]. E parimente diremo de M. Orlando Fiaco nostro veronese, degli eccellentissimi suoi retratti, con li prontissimi suoi gesti prattico velocissimo nel suo operare[2]. E perciò giudiciosamente lo ha eletto lo illustre Conte il Signor Mario Bivilacqua[3] per far quella sua bellissima opera, alla quale ha egli dato onorato principio. Questo nobilissimo gentiluomo, come è dotato di molte virtù et ama in effetto tutti quelli che sono virtuosi, così con alto et elevato spirito si va facendo un museo; così piaccia a nostro Signore Iddio di dargli buona fortuna e felice corso di lunga vita, com'egli ha incominciata cosa per la quale, pervenuta che sarà a quel grado che le è stato da lui disegnato, potrà questa magnifica città fra le alte sue magnificenze gloriarsi di averla per singolare.

Ma tempo è omai, eccellente mio Signore, ch' io vi levi da quella noia nella quale forse vi averò con vostro dispiacere tenuto, e tanto più, quanto che maggiormente fuori da que' termini che mi avevate con le vostre lettere prescritti io sia uscito, e che, non avendovi alcuna o poca almeno sodisfazzione data intorno all'origine de' fiumi[4], ai modi di imitar con li colori le fortune del mare[5], le stagioni dell'anno, le qualità varie de' tempi[6], gli incendii[7], i ghiacci e le nevi degli Iperborei monti[8], e gli infelici casi del mal aventurato figliuolo del Sole[9], abbia voluto appresso ragionarvi dello eterno Iddio Padre[10], delle prospettive e delle distanze[11], del numero de' cieli, degli angeli[12], e di que' celesti e graziosi influssi che con maravigliosa grazia nei poeti e nei pittori dolcemente signoreggiano[13]; le quali cose ad altro ingegno et ad altra speculazione appartengono che alla mia. Il che essere senza alcun dubbio verissimo confesso sicuramente. Ma, considerando io che tutto ciò ch'io ho detto, et in parte accennato, non è stato per ambizione mia, né per guadagnarmi

alcuna sorte di gloria, ma per pura necessità del soggetto e solamente per compiacervi: io spero certissimo che mi averete per iscuso e che lo stesso debbano fare anco coloro, alle mani de' quali doppo voi perveniranno queste mie poche fatiche; i quali, essendo di più alto spirito e di più purgato giudicio che non sono io, e conoscendo in quali cose io sia mancato e di quali artificii e bellezze si converrebbe maggiormente e con più utilità ragionare, averanno spaziosissimo campo, da niuno termine ristretti, di tanto in ciò al mondo giovare, quanto io desiderarei che gli fosse giovato. E se per aventura quelli che doppo voi leggeranno questi miei pochi ricordi saranno tali che pur in qualche modo sentano da loro alcuno giovamento, io mi contento che diano tutta la laude alla Vostra Eccellenza, come quella che col suono delle sue lettere a ciò mi ha destato, e rendano grazie a nostro Signore Iddio, come quello che è datore di tutte le bellezze e di tutti i beni; al quale per sempre sia onore e gloria. E con questo le bacio la mano e me le raccomando.

NOTE

NOTA CRITICA

Rispondendo all'esigenza sempre più storicistica degli studi contemporanei, non parrà inopportuno riproporre all'attenzione degli studiosi alcuni dei trattati d'arte più importanti e meno reperibili del nostro Cinquecento, negletti anche dai cultori figurativi di quel secolo. L'assorbente attrazione esercitata dalle sconcertanti opere dei primi manieristi, il perdurare incontrastato, per oltre un secolo, della tradizione albertiana e finalmente la trionfante validità della storia vasariana non giustificano il silenzio cui sono state ridotte le voci erudite di quei trattatisti. Anche se attardati, anche se imbevuti di esperienze letterarie che alimentano svaganti dissertazioni, essi ci fanno conoscere lo sfondo culturale in cui operavano gli artisti e il Vasari, e ci consentono di precisarne la posizione creativa con diversa consapevolezza.

A questo fine siamo partiti dalla inchiesta sul primato delle arti, organizzata dal Varchi nel 1547. A degli artisti, incapaci di rinunziare al vantaggio della propria arte e difensori delle proprie inclinazioni stilistiche piuttosto che di un primato generico, si contrappone un dotto filosofante [1] che, distinguendo ed astraendo, inaridisce pareri strettamente personali e conclusioni di esperienze creative le più diverse. L'indagine più congeniale al Varchi è certo quella svolta nella prima parte della lezione, dove, armato dei concetti aristotelici, dà dell'arte una definizione esauriente, sottolinea che la sua nobiltà dipende dal fine (mentre quella della scienza dal soggetto), conferma che la medicina è l'arte più nobile, ricorda le

[1] Sugli interessi enciclopedici del Varchi cfr. C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milano, 1908, pp. 189 ss.; M. L. PERER, *L'ambiente attorno a Michelangelo*, « Acme », III, 1950, 1, pp. 106 ss.; E. BATTISTI, *Note su alcuni biografi di Michelangelo*, in « Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi », Roma, 1956, I, p. 335.

cause per cui l'arte imita la natura (la materiale, la formale, l'efficiente e la finale) ed elimina gli equivoci tra scienza e arte, arte e virtù, arte ed esercizio, arte e fortuna, arte e natura, arte ed esperienza. Ma quando, forte di tali distinzioni, egli si appresta ad affrontare la spinosa questione del primato e a scrutinare le testimonianze del passato e del presente, cominciando da quelle in favore della pittura, l'abito letterario lo spinge ad apprezzare Plinio e le mediazioni pliniane dell'Alberti e del Castiglione più che le argomentazioni degli artisti contemporanei; e il suo piatto raziocinare si rivela così retrospettivo da porre sullo stesso piano l'enciclopedico Plinio e lo storico, e perciò antipliniano, Vasari. Una profonda indifferenza verso ogni problematica stilistica induce l'inquirente ad astrarre nel concetto di « universalità » gli accenni di Plinio alle risorse espressive della pittura e le ben altrimenti conscie dimostrazioni del Castiglione, del Pontormo e del Vasari; valutazione ovviamente più quantitativa che qualitativa, come rivela il sùbito passaggio al tema della « perfezione », affidato agli aneddoti di Zeusi prima che alle specifiche ragioni dell'Alberti, del Castiglione, del Vasari, del Bronzino e del Pontormo. Solo a proposito della « difficoltà » e della « magnificenza », forse riconoscendosi meno sufficiente, il Varchi seconda gli artisti; ma per la « vaghezza e diletto » il gusto di citare *sua sponte*, oltre al Petrarca, il Bembo. il Molza e il Porrino gli prende la mano. Cose analoghe possiamo notare sulle argomentazioni concernenti la scultura: Plinio è sùbito convocato a testimoniare della « nobiltà », il Petrarca della « durata », col contraddittorio del Molza e del Porrino, e Lucrezio della « verità », grazie alla certezza del tatto.

Esaurita la rassegna dei difensori della pittura e della scultura, prima di passare agli opponenti, il Varchi, espertissimo di effetti retorici, pone in bella evidenza la propria soluzione filosofica: « Dico adunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola ». La chiave della brillante deduzione, che traduce in termini logici la tradizionale « artificiosa imitazione della natura », è fornita, secondo le premesse generali, dall'identità del fine. Le due arti si diversificano solo negli « accidenti » — alcuni certi, altri dubbi, altri opinabili —, che interessano il ricercatore delle « sostanze » solo in quanto siano reciprocamente contraddicibili. Agli onori tributati ai pittori si contrappongono quelli degli scultori,

all'« universalità » della pittura, cioè al suo vantaggio quantitativo, non ne corrisponde uno qualitativo, giacché la pittura rende meglio gli « accidenti » e la scultura le « sostanze »; ma la « difficoltà » e la « magnificenza » sono in entrambe, e la maggiore comodità della pittura è bilanciata dalla maggiore « utilità » della scultura. Anche in questo raffronto il Varchi, sebbene più aderente alle argomentazioni degli artisti, non rinuncia al rincalzo delle citazioni dotte: il Petrarca rafforza la testimonianza di Plinio su Pirgotele e Lisippo e prova l'efficacia morale della scultura con l'esempio della tomba di Achille; Plinio stesso offre le riprove dei cavalli di Apelle e della Venere di Prassitele; il Molza è chiamato a testimoniare in favore degli artifizi egiziani; il Porrino invita Michelangelo a scolpire e non dipingere Giulia Gonzaga; la Venere disegnata da Michelangelo e dipinta dal Pontormo è evocata solo come *pendant* dell'aneddoto antico.

La natura dell'ingegno del Varchi spiega l'evidente soddisfazione con cui egli affronta la terza disputa (« In che siano simili et in che differenti i poeti et i pittori ») vertente su uno dei tòpoi più battuti dalla dottrina antica e moderna [2]. Aristotele, Orazio, Dante e il Petrarca hanno, questa volta, pieno diritto alla precedenza; ma al loro allegatore, che procede per distinzioni tutte estrinseche (i poeti esprimono meglio « il di dentro », cioè i concetti e le passioni dell'animo, i pittori « il di fuori », cioè le fattezze), manca quella problematica linguistica che aveva abilitato Leonardo a dare il primato alla pittura. Gli argomenti ricordano e richiedono testimonianze auliche, come quelle di Cicerone, di Valerio Massimo e dell'immancabile Plinio; attraverso il quale si insinua quel principio di « discrezione » che preannuncia gli ideali classicistici di un Dolce [3]. Lo stesso parallelo fra Dante e Michelangelo, che è una delle prime affermazioni dell'affinità, non solo poetica, tra i due artisti, si risolve in accostamenti tematici, tra cui gioca una certa unzione cortigiana.

D'altro canto l'autorità culturale del Varchi, ben nota, se non altro, per le lezioni tenute all'Accademia Fiorentina, non poteva non suggestionare gli artisti a cui egli si era rivolto. Ce lo rivela

---

[2] Sul quale cfr. RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*, « Art Bulletin », XXII, 1940, pp. 204 ss.

[3] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *l. c.*

lo stesso Vasari, quando, nel preambolo della sua lettera, cerca di adeguarsi alle dimostrazioni di ordine generale; ma poi la sensibilità e l'esperienza del pittore hanno felicemente il sopravvento ed egli, in questo suo primo scritto ufficiale, s'impegna come non mai ad indicare tutte le possibilità espressive della pittura, dalla resa fenomenica della natura alla contraffazione della materia [4]. Sono pagine memorabili proprio perché manifestano le aspirazioni manieristiche del pittore e non ancora le certezze dello storico, più tardi esposte nel fondamentale proemio alla terza parte delle *Vite*. Del resto anche nelle argomentazioni, che sono quelle comuni ai suoi compagni di inchiesta, è possibile intravedere il pensiero più maturo delle *Vite*: il « disegno » gli sembra ancora scienza, più che idea, ma si contrappone già al « giudizio », al soggettivo « giudizio dell'occhio », di ascendenza michelangiolesca, che schiererà il Vasari contro la trattatistica canonica tradizionale; e per l'esemplificazione prospettica egli sembra mirare agli eccessi di Paolo Uccello, che tuttavia non gli appaiono ancora tali. In tal modo i fervidi dati dell'esperienza vasariana vincono le aspirazioni accademiche che l'inchiesta del Varchi poteva suscitare; esse si affermeranno invece nel proemio delle *Vite*, quando, nel riassumere le argomentazioni del paragone, il trattatista accetta la conclusione del filosofo, ma ne rifiuta la terminologia concettuale, puntando con pedanteria tecnica sulle ragioni degli artisti. È la risposta, ad un dilettante d'arte, di un perito che per sfoggio di scienza rinnega le felici intuizioni delle proprie idealità artistiche [5].

Tutti diversi sono i problemi che ci pongono le risposte degli altri artefici. I più si compiacciono dell'invito dell'accademico e

---

[4] Cfr. invece J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, trad. ital. di F. Rossi, Firenze, 1935, p. 199: « Qui ci appare [il Vasari nella lettera al Varchi] non interamente pittore e non ancora scrittore..., quando dice con graziosa trovata che egli avrebbe preferito dipingergli un quadro, anziché scrivergli questa lettera ».

[5] Diversamente J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, p. 425: « Peut-on comparer la méditation de Varchi sur les arts du dessin aux réflexions de Vasari sur la supériorité de la peinture et de la sculpture? Il s'agit, dans le premier cas, d'une étude théorique, qui a l'ambition de découvrir les secrets du mécanisme de la pensée; dans le second cas, d'un essai litteraire et technique autant que philosophique. C'est la différence qui sépare le pédant (au bon sens du mot) de l'honnête homme; le style académique de la 'manière moyenne'. Vasari adopte le ton de la conversation courtoise, il se garde bien de choisir ouvertement entre les rivaux, et même de prendre trop au sérieux les arguments des uns et des autres. Il badine, lance quelques formules piquantes ».

fanno ogni sforzo per non deluderlo. Meglio degli altri ci riesce il Bronzino [6] con la sua « chiara » — come lui stesso la pretende — esposizione delle argomentazioni dei pittori e degli scultori, anche se il suo ragionamento si fa, su alcuni punti, così cavilloso (per es. quando dimostra l'utilità della scultura con le cariatidi e le figure da fontana o da sepolcro, oppure riduce la tridimensionalità della statua a proprietà della natura) da suscitare persino le riserve del Varchi. Anche Francesco da Sangallo si sforza di riferire fedelmente le opinioni altrui, ma l'esposizione davvero « rozza » e confusa si anima solo quando tocca con accenti sinceri la difficoltà delle commissioni, gl'intrighi di corte, la fatica materiale e la « gelosia » dello scultore; gli affanni insomma della pratica, oltre la quale il Sangallo non sa vedere [7]. Sullo stesso piano rispondono anche il Tasso e il Tribolo, che insistono sulla « verità » della loro arte e, senza implicarsi in ragionamenti troppo difficili, confessano i propri limiti. Ben più originale è il Cellini: la sua spavalderia che non ammette repliche e le sue predilezioni stilistiche gli suggeriscono un'interpretazione tecnica della pittura michelangiolesca, che, riprendendo i motivi tradizionali della trattatistica (lo studio del rilievo), li forza in un limitato senso manieristico (bronziniano), quale il Buonarroti non avrebbe certo mai accettato [8]. Di fronte alla sua sicurezza la difficile ironia del Pontormo appare ancor più sottile [9]. Iacopo sa di rivolgersi a un dilettante per il quale la « bella disputa » è un « ornamento » dell'ingegno, e ben conosce, d'altra parte, le « fatiche di chi opera ». Quella opposizione tra artista e letterato che già abbiamo notata, allo stato istintivo, nella lettera del Vasari, acquista qui un'evidenza più complessa, per il fatto che Iacopo tocca e aggira gli argomenti, guizzando tra la tastiera del letterato

[6] Cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 200.

[7] Concordiamo con SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 199. Diversamente PERER, *op. cit.*, pp. 110 s.: « Nel Sangallo si nota un'affinità di veduta con il Cellini in una comprensione vera e profonda della problematica michelangiolesca: ' Lo scultore, per fare un ignudo, dovrà farne molti in uno solo '. Ecco rivendicato anche dalla scultura quel valore di ' tempo ' che implica la necessità di un'armonia compositiva avente le sue leggi di collegamento formale ».

[8] Diversamente PERER, *l. c.* nella nota precedente.

[9] Cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 199: « Più interessante e piena di un certo umorismo è la lettera di Iacopo da Pontormo, che perora del resto, come gli altri, con un concetto, il quale nella poetica del tardo Rinascimento avrà una parte importante, la difficoltà: l'epoca dei virtuosi, che amano mettere in mostra queste difficoltà ed il modo di superarle, sta per sorgere ».

e quella dell'artista. Egli ammette, come il Varchi [10], che il disegno è il fondamento delle arti e che le altre ragioni sono « senza fine o conclusione », ma predilige la pittura, che migliora il dato naturale, e Michelangelo gli appare più grande pittore che scultore. All'intuizione geniale di questa diversità di piani e alla loro dinamica articolazione in contraddittorio è degno sigillo il ghiribizzo finale, in cui la penna si fa simbolo di quel dire e non dire che quasi gode a confondere l'illustre interlocutore. Solo la consapevolezza di Michelangelo poteva andare oltre, e senza enigmi. Egli riconosce la validità della deduzione del Varchi: la « filosofia » annulla il problema del primato delle arti, che anche lui si era posto secondo le proprie inclinazioni stilistiche; ma queste rimangono e ripropongono una problematica individuale, al di fuori della quale pittura e scultura non possono, prima che differenziarsi, neppure esistere. Così il Buonarroti chiude e al tempo stesso riapre la disputa, e il Varchi, che aveva concettualizzato le esperienze degli artisti, rimane battuto da una logica che non è formale.

L'equivoco dell'inchiesta, tra argomenti stilistici e argomenti « filosofici », non si ripete nel *Libro della beltà e grazia*, scritto probabilmente a Firenze dopo il ritorno da Bologna (1543) e dedicato a Leone Orsini, fondatore dell'Accademia degli Infiammati di Padova. Questa volta il Varchi si aggiorna sulle platoniche dissertazioni d'amore [11], a lui familiari sia nelle lezioni padovane (tra cui quella *Su un sonetto del Bembo*, letta nel 1540) sia nelle lezioni fiorentine (*Sopra alcune quistioni d'amore*; *Dei sensi*; *Della pittura d'amore*; *Dell'amore*, del 1553; *Sopra i sette dubbi d'amore*, del 1554), isolandone uno dei problemi più interessanti. Come già il Pico (nel commento alla canzone sull'amore celeste e divino di Girolamo Benivieni) e Leone Ebreo (nei suoi *Dialoghi d'amore*, pubblicati nel 1535), che lo stesso Varchi menziona tra le sue fonti più autorevoli, egli distingue tra bellezza corporale e bellezza spirituale, tra bellezza « come debita proporzione e corrispondenza dei membri », cioè bellezza aristotelica, e bellezza della « forma », cioè bel-

---

[10] Cfr. PERER, *op. cit.*, p. 110: « Il parere del Varchi in fondo coincide qui con quello del Pontormo: chiunque possiede il disegno può essere ottimo pittore e scultore ».

[11] Su cui v. E. GARIN, *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1952, pp. 150 ss.; C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, pp. 391 ss.

lezza platonica. Ovviamente la vera bellezza è quest'ultima, cioè la grazia, la quale non dipende dalla prima e può essere senza di essa. Tali distinzioni non riguardano solo le cose « naturali », ma anche le « artificiali »; per chiarire la dimostrazione il Varchi, come Leone Ebreo, parallelizza natura e arte, venendo in tal modo a sottolineare non solo l'indipendenza della creatività artistica dalla materia (si ricordi l'esempio dei due legni, di Leone Ebreo), ma, ciò che più particolarmente ci interessa, dalle stesse « misure » (cfr. l'esempio, addotto dal Varchi stesso, del Tribolo e del Tasso). In un tempo in cui il soggettivismo michelangiolesco aveva sconvolto i canoni rinascimentali, ed i manieristi avevano imposto la « grazia » più liminare, una chiarificazione concettuale come questa, che espone ed avvalora le conclusioni delle poetiche platoniche, non ci sembra priva di significato, soprattutto in un ambiente come il fiorentino, dove artisti e letterati, specialmente nell'Accademia, erano a stretto contatto. Anche per i secondi, evidentemente, la precettistica albertiana dovette perdere l'antica validità e la loro accettazione della « grazia » — come, sul piano del costume, la « sprezzatura » del Castiglione [12] — poté avere influenza sullo stesso Vasari, che nel proemio della terza parte delle *Vite* storicizza la « grazia » in senso figurativo (cfr. IV, p. 8 sg.: « La misura fu [per i quattrocenteschi] universale sì nella architettura come nella scultura: fare i corpi delle figure retti, dritti e con le membra organizzati parimente; ed il simile nella pittura... Ma sebbene... argomentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette che elle finissino di aggiugnere all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenzia che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno d'una invenzione

---

[12] Cfr. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1956, p. 97: « Vasari was the first writer to elaborate the theory of grace in connexion with painting, but in itself it was no invention. For Vasari only applied to the arts the conception of grace as a necessary part of behaviour which had been evolved by the writers on manners, particularly by those of the Neoplatonic school, such as Castiglione. Indeed, the account of grace in its social sense in the *Cortegiano* is so close to Vasari's view of it applied to the arts, that we may conclude that he derived the idea directly from this source »; p. 93, n. 4: « In his *Discorso della Bellezza e della Grazia* Benedetto Varchi makes roughly the same distinction between beauty and grace as that made by Vasari, though... he is concerned mainly with the beauty and grace of women, not of works of art ».

copiosa di tutte le cose, e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava un retto giudizio, che, senza che le figure fussero misurate, avessero, in quelle grandezze ch'elle erano fatte, una grazia che eccedesse la misura. ») [13].

Contemporaneamente alle speculazioni del Varchi, Paolo Pino, non da filosofo ma da pittore, e pittore veneto, volle semplificare e concretizzare, opponendosi non solo alle novità manieristiche, ma alla « matematica » dell'Alberti e al « disegno » del Dürer [14]. Non si tratta, in verità, di un'opposizione dialettica, ma di un buon senso costituzionale e ambientale, che, se può accettare molti punti della trattatistica quattrocentesca toscana (primo fra tutti la « bellezza aristotelica ») [15], se li aggiorna e li colora di una fondamentale intonazione classicheggiante, tipicamente veneta, che sarà condivisa, con spirito più partigiano, dal Dolce [16]. In questo senso, in un curioso interregno tra passato, presente e futuro, il Pino acquista un rilievo particolare, ancor più evidente a confronto con gli scritti coevi dei trattatisti e artisti toscani.

Fin dalle prime battute del dialogo Lauro, l'interlocutore veneziano, si rivela un « sensitivo » che avverte acutamente [17] il divario tra bellezza naturale e bellezza artistica (« Essendo la bellezza opera naturale, perché volete voi che l'arte mi regoli nel sceglierla e giudicarla? »). Ma i canoni non hanno da temerne: Fabio, l'interlocutore toscano, dalla premessa che l'arte è inferiore alla natura conclude che l'« artificio » richiede « cognizioni diverse dalle naturali »,

---

[13] Il testo delle *Vite* giuntine (1568) viene da noi citato nella classica edizione curata da G. Milanesi, Firenze, 1878-85; quello delle *Vite* torrentiniane (1550) nella ristampa procuratane da C. Ricci, Roma, 1927 (T), che reca a margine la numerazione delle pagine originali.

[14] Cfr. p. 96 di questo volume, e note relative.

[15] Cfr. R. e A. PALLUCCHINI, nell'introd. a P. PINO, *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1946, p. 49.

[16] Cfr. R. PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1943, p. 15: « Il Pino adunque accetta principi teorici dell'umanesimo toscano, ma li stempera, li corregge in base alla sua stessa esperienza figurativa, cioè al gusto veneziano ».

[17] R. e A. PALLUCCHINI, in PINO, *Dialogo di Pittura* cit., p. 50: « Il Pino sa dire qualcosa di nuovo anche sulla questione estetica. Egli ha chiara la distinzione del bello in natura e del bello in arte, che non coincidono: li considera così due concetti vitali che possono illuminarci nel ricavare il nostro criterio di giudizio, ma, quel che importa, li tiene distinti e separati ».

come la prospettiva, per la quale il Pino si assoggetta ad una dimostrazione piuttosto confusa. E quando Lauro ripiega sul tema più sensuale della « bellezza femminile », anche su questo punto la medietà del Pino non condivide le gustose descrizioni, né, ciò che più sorprende, le complesse esigenze cromatiche di un Firenzuola. La concreta prudenza del trattatista si riafferma in uno dei punti salienti del dialogo, allorché, in tema di proporzioni delle figure, egli dubita della praticità dei canoni per le figure in movimento, ma accetta le misure vitruviane e, nonostante le critiche dei manieristi (« ancor che tal misure ruginiscano »), le crede più lodevoli del « giudizio dell'occhio » [18]. Nelle argomentazioni più astratte egli appare più passivo e passatista. Per dimostrare che la pittura è arte liberale riprende gli argomenti intellettualistici dell'Alberti, anziché quelli « filosofici » del Varchi; per descriverne la potenza espressiva riecheggia le poetiche letterarie [19] e i canoni di convenienza della trattatistica albertiana, piuttosto che condividere (sebbene anch'egli parli di « natural filosofia ») le esigenze cosmiche di Leonardo o quelle manieristiche dei coevi Toscani. La tradizione pliniana gli offre, in occasioni difficili come queste, una comoda esemplificazione, che si fa predominante nel rievocare gli splendori antichi. Su questo unico punto il veneto sembra concordare col Varchi, ma non vincolato, come lui, dalle remore antiletterarie degli artisti, si profonde in una casistica ancor più ampia; e la stessa enumerazione dei pittori moderni, da Giotto in poi, nella quale ad artisti celebri come Raffaello e Leonardo si affiancano, senza distinzione, i mediocri e gl'ignoti, appare meno nutrita e minuta della ghirlanda aneddotica a spese di Zeusi, Apelle e Parrasio. Proprio il decoro della tradizione antica sembra affascinare il Pino, in ciò forse più affine all'erudizione padovana del Gaurico che a quella, sempre dialettica, dei Toscani.

---

[18] Diversamente L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* Firenze, 1948, p. 153; PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento* cit., p. 15: « Pur ammettendo la necessità della canonica delle proporzioni, la supera [il Pino] in una nuova sintesi che è il movimento a cui sacrifica le stesse proporzioni classiche. Questa ammissione è sintomatica: da essa traspare il nuovo orientamento che va assumendo la giovane pittura veneziana, sotto gli stimoli del manierismo, Tintoretto in testa ».

[19] Soprattutto nel motivo « ut pictura poesis », cfr. C. GILBERT, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, « Marsyas », III, 1943-45, pp. 93 ss., 104 ss., e le note a pp. 115 s. del presente volume.

È soprattutto quando si fa a distinguere le parti della pittura che il Pino si stacca dalla trattatistica fiorentina: egli contrappone infatti alla lucida tripartizione albertiana (« circonscrizione, composizione e ricevere di lumi ») una tripartizione nuova (« disegno, invenzione, colore ») che ricalca quella retorica di « disposizione, invenzione ed elocuzione » [20], accettata e illustrata per la poesia anche dal Daniello. Questa volta le aspirazioni artistiche del veneziano si rivelano a pieno, soprattutto nel singolare ibridismo delle suddivisioni successive [21]. Per il « disegno » egli accetta la « composizione » albertiana, ma modifica la « circonscrizione », che da « contorno » diviene « schizzo », e, ciò che più importa, riduce le qualità soggettive dell'artista, quali il « giudizio » e la « pratica », a categorie tecniche, mostrando così una sensibilità che non crede più all'astrazione delle regole umanistiche e le empirizza per suggestione o timore delle « licenze » dei manieristi. Lo stesso avviene quando, a proposito dell'« invenzione », il Pino combina le esigenze dell'Alberti e di Leonardo (ma accentuando, su istigazione manieristica, la necessità di « una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile ») con quelle daniellesche della « brevità » del tempo e del numero dei personaggi; e quando, a proposito del « colore », la « prontezza », di solito dote individuale, viene ridotta a requisito canonico. Nel-

---

20 Cfr. GILBERT, *op. cit.*, p. 95: « There is... a simple explanation for the framework [del Pino]: it had to be fitted to a pre-existing scheme. The conventional antique classification of the art of rhetoric is as follows: *inventio, dispositio. elocutio, memoria* and *pronuntiatio*. The last two, however, are 'really not permanent parts of rhetoric, but only of the rhetoric of spoken address'. In medieval rhetoric they disappeared for the most part. Thus the numerical equation with Pino can be posited without unduly forcing the issue »; p. 97: « We have seen in a single instance how Alberti's translation of antiquity employs structure by system, while Pino's employs structure by charm. Where Alberti associates painting with mathematics Pino associates it with poetry. A literary style which prefers suggestion and implication to exposition and definition is a parallel factor of importance. The conventional Florentine-Venetian antithesis of form and color, which certainly contains a nucleus of truth, urgently requires the more precise definition in which these writings will be a principal aid »; L. GRASSI, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma, 1956, pp. 14 s.

21 Cfr. GILBERT, *op. cit.*, pp. 94 s.; R. e A. PALLUCCHINI, in PINO, *Dialogo di Pittura* cit., p. 50: « Naturalmente quando egli [il Pino] si mette a definire che cos'è 'pittura' si mostra dialetticamente debole, facendo uso cioè di concetti diversi, trascorrendo spesso dall'idea di 'pittura' come attività a quella di 'pittura' come oggetto, dipinto ».

l'arbitrio dell'artista non resta ormai che la « vaghezza » della aristotelica proporzione, da cercare cautelandosi, secondo le raccomandazioni dell'Alberti e di Leonardo, sia contro la « diligenza » eccessiva, sia contro quella naturale « prestezza », di cui è colpevole — anche secondo l'aureo metro di Apelle — il manierista Schiavone. Motivi arcaici, umanistici, letterari e manieristici si compongono così nell'amistà di una carenza dialettica, la quale ad altro non mira che ad una schietta difesa della pittura veneta [22] e al cui fondamento resta sempre una visione più classicistica (sia pure nell'eclettismo della formula Tiziano-Michelangelo) che intellettualistica. Lo dimostra anche la soluzione che il Pino offre del paragone tra la pittura e la scultura. In teoria egli accetta la definizione del Varchi (« La pittura e la scultura... furno ambedue prodotte da l'intelletti umani a uno istesso fine »); in concreto non rinuncia però alla propria vocazione, a favore della quale ripete straccamente le solite argomentazioni dei pittori (cui aggiunge quella, insolita, dell'impossibilità del restauro pittorico), ma inaugura con orgoglio l'esempio novissimo di Giorgione.

A tali aspirazioni stilistiche rispondono, su un piano tecnico, precise esigenze, sulle quali il trattatista pittore si esprime con la sicurezza di un'esperienza diretta. Egli riconosce obbiettivamente che la pittura ad olio è la più perfetta (e con lui concorderà anche il Vasari), ma, personalmente, è un frescante così convinto da censurare l'uso dell'olio sul muro (lodato invece dal meno esigente Vasari) [23]. La sua buona fede raccomanda l'uso del cartiglio, con cui l'artefice assicura il proprio nome ai posteri, e sogna un pittore perfetto, che non solo partecipi delle qualità morali e culturali richieste dall'Alberti e da Leonardo, ma riveli doti sociali intonate al costume veneto, per il quale evidentemente la bellezza fisica, i giochi mondani, le belle maniere, le vesti decorose, la dignità pro-

---

[22] Cfr. R. e A. Pallucchini, *op. cit.*, p. 52: « Il Pino non ha l'acutezza critica del Michiel, né l'originalità di pensiero dell'Aretino; d'altra parte il suo *Dialogo*... ha tutt'altri intenti, anzi storicamente si caratterizza come il primo tentativo sistematico, che conti la storiografia artistica veneta, di discutere vari problemi teorici e pratici e di risolverli in una interpretazione che, pur tenendo conto del pensiero rinascimentale toscano, accentui il carattere di originalità e di indipendenza del gusto veneto, qualificato come piena e totale espressione pittorica ».

[23] Cfr. Rouchette, *op. cit.*, p. 156 n. 2.

fessionale e la cristiana devozione avevano un' importanza singolare [24].

È certo che il crescente mito del Buonarroti, entusiasticamente sancito nelle *Vite* vasariane, dovette apparire minaccioso per ideali siffatti. La « terribilità » michelangiolesca, che sembrava monopolizzare l'espressione artistica, non poteva non suscitare una polemica, che fece del defunto Raffaello il protettore delle idealità classicistiche del medio Cinquecento [25] e il mallevadore del vivente Tiziano. Per primo il Dolce, in una lettera a Gaspero Ballini del 1544, manifesta predilezioni in tal senso: il disegno del Buonarroti gli appare monotono, unilaterale e persino licenzioso, mentre la « varia » misura dell'Urbinate sa rendere la « bella maniera delle statue antiche » e « contendere con la natura » [26].

Spetta tuttavia a Pietro Aretino il vanto di aver tradotto tali riserve puristiche in termini controriformistici, quando scrisse nel novembre 1545 la celebre lettera diffamatoria sul *Giudizio Finale* [27]. La licenza formale del Buonarroti implica, secondo lui, licenze morali e teologiche (« Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo ammirando ha voluto mostrare a le genti non

---

[24] Cfr. PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento* cit., p. 16: « Al di là dei non molti motivi teorici che abbiamo isolato, l'interesse del dialogo del Pino è quello di echeggiarci l'ambiente dei pittori veneziani verso la metà del Cinquecento, con la partecipazione attiva non solo della sua esperienza pittorica, ma di quella umana... Il pensiero del Pino appare sempre permeato da questa condizione umana e reale. Il dialogo si chiude infatti con una specie di ricettario di consigli ai pittori; quasi un galateo per la perfetta educazione non solo artistica, ma sociale del pittore ».

[25] Cfr. M. PITTALUGA, *E. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, « L'Arte », XX, 1917, pp. 242 s.: « Raffaello, per i caratteri dell'arte sua, doveva senza dubbio riuscir più piacevole e più facile a quei letterati, che cercavano con passione in un affresco il diletto d'un canto di poema; che non sospettavano si dovesse veder l'arte al di sopra di ogni estranea circostanza di naturalismo, di convenienza, d'illustrazione di morale ».

[26] Cfr. S. ORTOLANI, *Le origini della critica d'arte a Venezia*, « L'Arte », XXVI, 1923, p. 16: « Interessante... è la lettera a Gaspero Ballini, del 1544. Nel tempo in cui il colore trionfa nelle lettere aretiniane, vediamo il letterato categorizzare asciuttamente e pedantescamente senza quasi fiato di critica vera, tessendo in poche pagine quel piano programmatico che svilupperà tal quale nel suo Dialogo ».

[27] La lettera è pubblicata in E. STEINMANN-H. POGATSCHER, *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, in « Repert. f. Kunstwiss. », XXIX, 1906, pp. 491 ss. Sulla relazione Aretino-Dolce cfr. anche P. BAROCCHI, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, « Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria' », VIII, 1957, pp. 197 ss.

meno impietà di irreligione che perfezzion di pittura? »); gli eccessi michelangioleschi vengono perciò contrapposti alla « grata bellezza » di Raffaello, e la stessa « divinità » e solitudine del genio buonarrotiano avvilita ad ostentazione congenere ai vizi del Giudizio (« È possibile che voi, che per esser divino non degnate il consorzio degli uomini, abiate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? »). In sostanza l'Aretino accusa Michelangelo in nome della convenienza dell'invenzione, che a lui si configura solo come invenzione letteraria ed esige generi incontaminati. Su questa via lo seguirà il Dolce, ma elaborando le censure in un sistema i cui capi di accusa sono chiaramente antivasariani.

Il dialogo si apre sul panorama della pittura veneta: la progressione, sia pur vasariana, Bellini-Giorgione-Tiziano è subito contrapposta alla « divinità » di Michelangelo, unica solamente per l'« affezione » dei Toscani. Il Dolce, che intende e critica *secundum litteram* le *Vite*, si rifiuta di ammettere la presunta superiorità del Buonarroti su antichi e contemporanei, per un Vasari bene inteso non certo esclusiva né canonica. Lo storico aretino aveva in realtà compreso e lodato la « grazia » di Raffaello non meno della « terribilità » di Michelangelo; ma l'ingenuità letteraria del Dolce, anziché tradurre le iperboli vasariane nei valori qualitativi che le sottendono, le ipostatizza in una rigida antipoetica, sì che, per reagire al michelangiolismo, egli finisce con l'elaborare una poetica raffaellesca ben più rigida dell'entusiastica ammirazione tributata al Buonarroti dal biografo toscano. La stessa « facilità » e « varietà » che il Vasari riconosceva come conquiste stilistiche di Raffaello vengono così ridotte a canoni classicistici e ad accezioni generiche. Soccorre all'intento del veneto l'esperienza letteraria: come Dante non può essere sopravvalutato a spese del Petrarca, così Michelangelo a spese di Raffaello; e soccorrono, a garantire un'obbiettività visibilmente precaria, argomenti *ex amicitia* [28] e le testimonianze del Bembo, del Castiglione e dell'Ariosto (in verità ammiratori non esclusivi del Sanzio).

Tali premesse dovevano sortire ovvie conseguenze; ma, per convalidare con ragioni astratte predilezioni concrete, il Dolce non rinuncia, dopo la recente esperienza del Pino, a svolgere una teorica che ha, come quella del suo predecessore, molti punti di con-

---

[28] Cfr. pp. 149 s. e note relative.

tatto con le poetiche letterarie contemporanee. Solo che ora l'identità di pittura e poesia viene estesa — secondo una tradizione riemergente, per es., nel Daniello e nel Segni — dai poeti agli scrittori in genere, e, ciò che è più importante, aspirazioni sempre più enciclopediche e sempre meno tecniche proclamano ormai il letterato un ottimo giudice di pittura [29]. Fissati questi due punti fondamentali, la indiscussa nobiltà della pittura non richiede che qualche conferma erudita in aggiunta a quelle, per lo più di origine pliniana, già citate dal Varchi e dal Pino. Le nuove autorità del Dolce sono, tra gli antichi, la dantesca *Vita Nuova* e, tra i moderni, le lettere di Pietro Aretino, che gli suggeriscono i nomi di Monsignor Barbaro, di Carlo V, del Duca di Ferrara, del Re Filippo, mentre lo stesso Vasari gli offre l'episodio leggendario della morte di Leonardo da Vinci nelle braccia di Francesco I. D'altro canto le preoccupazioni controriformistiche, già rumorosamente bandite dall'Aretino nella lettera del '45, forniscono il nuovo argomento dell'« utilità » della pittura contro l'eresia protestante.

Coi suoi interessi prevalentemente letterari il Dolce nulla poteva aggiungere alla divisione della pittura già proposta dal Pino [30]; anzi, egli genericizza al massimo le suddivisioni dell'invenzione, del disegno, del colorito, privandole di quel significativo ibridismo che abbiamo notato nel suo conterraneo, e sensibilissimo ai nuovi problemi del « decoro » pietistico punta sulla « convenevolezza » di un' invenzione puristica, riecheggiando gl' insegnamenti di Orazio e del Daniello e soprattutto gli accenti lacrimosi degli scritti religiosi dell'Aretino. Così l'aneddoto del Crocifisso di Donatello diviene un'arma polemica, e l'eccellenza del Dürer non scagiona i suoi abiti e volti dall'apparire, anziché ebrei, anacronisticamente tedeschi; e persino i paesi e gli edifici impegnano la « prudenza » del pittore ad evitare, come Raffaello e Tiziano, quelle contraddizioni in cui incorre il Tintoretto. Senza dire che la fantasia dell'artista deve appagarsi, orazianamente, d'invenzioni adatte alle proprie forze e realizzarle con un numero di figure limitato e con una « lunghezza mediocre » [31].

---

[29] Cfr. BLUNT, *op. cit.*, p. 84; A. HAUSER *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956, II, p. 203.

[30] Cfr. R. e A. PALLUCCHINI, in PINO, *Dialogo di Pittura* cit., p. 41: « La stessa partizione [del Pino] è accettata dal Dolce... e non c'è motivo di credere... che il Dolce non derivasse dal Pino, ma da una stessa comune fonte finora ignota ».

[31] Come già aveva prescritto anche il PINO, cfr. pp. 115 s. di questo volume.

È nel « disegno », cioè nella *dispositio* o « ordine delle invenzioni », che il Dolce concentra, per evidente opposizione agli eccessi di Michelangelo e dei manieristi, le sue maggiori esigenze puristiche, quando consiglia al pittore di superare, nel corpo umano, la natura stessa con quel metodo selettivo che approda ad una idealizzazione naturalistica: esempio insigne l'ariostesco ritratto di Alcina. A mire così « perfettive » era ovvio che il tema delle « misure » non offrisse un interesse particolare: il Dolce si rimette infatti alle opinioni di Vitruvio, del Gaurico e del Pino; ma la « perfezione » degli antichi, questa sì lo avvince tanto da fargli raccomandare una loro imitazione selettiva, quasi a riprova e correzione di quella naturalistica. In un tale classicismo la tenerezza e la delicatezza del nudo divengono un canone che alle reminiscenze letterarie sulla bellezza femminile abbina aspirazioni sociali, già evidenti del resto nel pittore ideale del Pino e frequenti nelle lettere dell'Aretino. La stessa « varietà », di tradizione albertiana e leonardesca, evita contrapposizioni nette e ricercatezze eccessive (secondo l'ammonimento del « giudiciosissimo » Orazio), e perfino le « movenze » non devono essere continue né troppo scorciate, essendo il Dolce in materia di scorci assai più conservatore del Pino.

Passando al « colore », il purismo naturalistico del trattatista insiste su una convenienza che, ignorando difficoltà scientifiche e arditezze stilistiche, solo persegue una « vivezza » antimanieristica convalidata su Apelle e Properzio, e di essa si fa arma censoria contro Lorenzo Lotto. E se, a proposito dei contorni, è condiviso il partito pittorico del Pino e tentata una ennesima definizione delle possibilità espressive della pittura, la sordità figurativa non consente, come già al Varchi, più di una piatta elencazione. Non così quando, prendendo spunto dall'« abbozzo » dell'Aretino [32], il Dolce traduce la « sprezzatura » sociale del Castiglione in cromatica e riesce a contemperare il monito di Orazio contro l'eccesso di ornato con quelli dell'Alberti, di Leonardo e del Pino contro l'eccesso di diligenza; o quando, secondo i principii della tradizione oratoria e poetica [33], affronta il problema della commozione, così pertinente alla sensibilità controriformistica.

---

32 Cfr. Venturi, *op. cit.*, pp. 153 ss.

33 Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 228 s.

Esaurita la trattazione teorica, il veneto ne dà la riprova concreta col paragone tra le carenze michelangiolesche e le perfezioni raffaellesche. Per l'invenzione, lo stesso Vasari riconosce la fecondità e la convenienza di Raffaello; mentre i suoi elogi dello stile buonarrotiano cadono sotto i colpi delle critiche iconografiche e teologiche dell'Aretino [34]. La « perfezione » del *Giudizio* è un virtuosismo licenzioso, che non può edificare, con la sola qualità poetica, gli animi dei riguardanti, come pretendeva il Vasari, ironizzando gli scrupoli di Biagio da Cesena. Né vale l'argomento che gli « occhi sani » non si scandalizzano quando sanno riconoscere « il buon giudizio del pittore, il quale tiene de' santi e sante che sono celesti e tanto più belle della natura mortale, quanto avanza il cielo la terrena bellezza delle opere nostre » [35]; argomento che, stilistico nelle *Vite* e diretto ad affermare l'autonomia dell'arte, il Dolce mostra di non intendere come tale, anzi riduce in termini moralistici, quando pone in bocca al toscano Fabbrini la facile obbiezione delle licenziose stampe raffaellesche e induce l'altro interlocutore ad appellarsi alla distinzione dei generi sull'autorità della raccolta priapea. Né basta: avvilendo a « cose ridicole » e moralmente corruttrici i sensi profondi che il Vasari ben colse nel *Giudizio*, il Dolce si rivela di tanto inferiore alla geniale malignità dell'Aretino,

---

[34] Cfr. invece la lettera di G. CARRARA a G. Bottari del 19 giugno 1768: « Ognuno sa che il Dolce stesso, che forse nulla intendeva di pittura, il tutto scrisse a dettatura dell'Aretino medesimo, il quale non aveva altra premura che di esaltar Tiziano sopra qualunque altro pittore » (G. BOTTARI-S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Milano, 1822-25, VI, pp. 328 s.); E. MAUCERI, *Un critico d'arte del Rinascimento*, « Rassegna bibliografica dell'arte italiana », IX, 1906, p. 51: « Solo si può ammettere che il Dolce avesse imparato dall'Aretino tutte quelle conoscenze tecniche e stilistiche che dimostra nel suo lavoro e che, in omaggio al maestro, l'avesse fatto comparire nel Dialogo ». Cfr. ancora RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 232: « The severity of judgement while it echoes the ironic hyperbole of the irreligious Aretino, is yet entirely in keeping with the spirit of the age, although Dolce who admired the rich naturalism of Titian and considered the classicizing Raphael the paragon of decorum, really objects to Michelangelo more, one may believe, on the grounds of style than of propriety, finding the Florentine's muscularity and violent action greatly to his distaste »; BLUNT, *op. cit.*, p. 123: « *L'Aretino*... repeats all Aretino's arguments with the same intensity, and, since the authors were close friends, there is no doubt that they were working in collaboration ».

[35] VASARI, T, p. 368. Cfr. p. 189 di questo volume, e n. 3 alla stessa.

che, pur individuando e colpendo, col metro di un ottuso conformismo, i punti vulnerabili della creazione michelangiolesca, ne comprendeva e ammirava al tempo stesso l'importanza eccezionale [36]. Nelle mani del nostro scrittore, che tutto livella su un decoro generico [37], perfino il disegno del Buonarroti, fondamento, secondo il Vasari, della sua triplice attività figurativa, scade a volgare anatomia, non meno insolente che monotona, a confronto della quale eccelle la « venustà » varia e dilettevole dell'Urbinate; come di contro alla solitudine di Michelangelo, alle sue incomode difficoltà di vita e di stile, relegate — con un procedimento poi ripreso da molti puristi fautori della pittura — nel campo indifferente della scultura, si erge il costume principesco e cortigiano del Sanzio, a impersonare l'artista ideale già vagheggiato dal Pino.

La rassegna dei pittori contemporanei, per i quali il Dolce accetta, salvo rare eccezioni (come per il Parmigianino e il Bedoli), le più svariate notizie vasariane intrecciandole confusamente [38], ci introduce alla ben più estesa e attendibile vita di Tiziano [39], cul-

---

[36] Cfr. le altre lettere dell'ARETINO: a Lodovico Dolce del 26 giugno 1537 (« Che onor si fanno i colori vaghi, che si consumano in dipingere frascariuole senza disegno? La lor gloria sta nei tratti con che gli distende Michelagnolo; il quale ha messo in tanto travaglio la natura e l'arte, che non sanno se gli sono maestre o discepole: altro ci vuole per esser buon dipintore che contrafar bene un veluto e una fibbia da cintura! », in *Lettere sull'arte di P. A.*, a cura di F. Pertile e E. Camesasca, Milano, 1957-59, I, p. 57), a Michelangelo del 16 settembre successivo (I, pp. 64 ss.), del 20 gennaio 1538 (I, pp. 112 s.), dell'aprile 1544 (II, pp. 15 s.), dell'aprile 1545 (II, pp. 62 s.), ad Enea Vico del gennaio 1546 (II, pp. 136 s.) e a Girolamo Parabosco dell'ottobre 1549 (II, p. 308).

[37] Cfr. ORTOLANI, *op. cit.*, p. 17: « Personale rimane nel Dialogo il sistema della trattazione e l'uso stesso dei concetti comuni all'Aretino, e se pur di tono più basso, la sua critica è assai più ampia, complessa e motivata che non gli spunti aretiniani, per quanto ciò appaia naturale, dato lo scopo dello scrivere »; SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 342: « Nel libretto non c'è... nulla delle opinioni artistiche dell'Aretino, soggettivistiche, romantiche e rivoluzionarie di fronte al sempre più imperante classicismo; esso non è in fondo che uno dei tradizionali trattati pittorici di carattere letterario ».

[38] Cfr. invece SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 343: « Accanto a Raffaello appaiono però anche i maestri che sentono i valori e le intonazioni cromatiche, accanto agli scolari di Raffaello e di Andrea del Sarto soprattutto i settentrionali, il Correggio, il Parmigianino, il Pordenone »; PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento* cit., pp. 20 s.

[39] Cfr. MAUCERI, *op. cit.*, p. 180; SCHLOSSER, *l. c.*; PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 22: « Il Dolce, adeguando coerentemente il suo ostinato preconcetto natu-

mine, anche secondo il Vasari, della parabola belliniana e giorgionesca e nume, secondo le entusiastiche lodi dell'Aretino, del più puro classicismo veneto. L'analisi delle opere più famose, gli accenni alla sua fortunata carriera e ai suoi costumi sembrano ribadire in chiave veneta l'ideale di pittore civilissimo già incarnato dal Sanzio. L'orizzonte critico lagunare sembra così restringersi in un conservatorismo che ben si sposava alle nuove esigenze morali. Ma il raffaellismo inalberato a difesa degli assalti michelangioleschi apriva una strada più lunga degli scrupolosi travagli controriformistici; una strada ripresa più tardi con la misura ideale dei classicisti italiani e stranieri del Sei e Settecento, e perseguita, in analoga temperanza di formule, fin oltre le furie del romanticismo [40].

Il canonismo del Dolce, nella sua elementare riduzione di motivi aretiniani, piniani, varchiani e vasariani, non poteva non suscitare

---

ralistico con i caratteri dello stile tizianesco, riesce efficacemente ad isolare i motivi formali che lo ispirano, come appunto quel suo colorito drammatico, di valore luminoso »; R. e A. PALLUCCHINI, in PINO, *Dialogo di Pittura* cit., p. 55: « L'intento apologetico del Dolce, tendente ad isolare la grandezza di Tiziano, è un fatto basilare per la storia della critica d'arte, tanto è legato alla comprensione del colore come mezzo di espressione. Col Dolce la storiografia artistica veneta prende coscienza dei suoi intenti polemici e critici: non più accontentandosi dell'avvicinamento di un suo artista a quello di un'altra tradizione, ma imponendone l'originalità creativa »; E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, pp. 253 s.: « Specialmente la sua interpretazione critica di Tiziano restò normativa; per merito di essa il gusto veneziano poté affiancarsi con pari dignità teorica a quello tosco-romano ».

40 Cfr. SCHLOSSER, *l. c.*: « È in ciò [nella contrapposizione del *decorum* e dell'« onestà » di Raffaello e di Michelangelo] uno spunto della Controriforma che comincia a farsi sentire... e di quelle opinioni seicentesche che hanno conservato a lungo la fama pittorica di Raffaello di fronte al culto michelangiolesco assoluto del manierismo, contro il quale verrà la prima protesta proprio in questo tempo dal settentrione d'Italia; RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 204 ss., 230; BLUNT, *op. cit.*, p. 124: « The... dialogue was widely read, and was particularly used by French writers of the following century »; E. BATTISTI, *La critica di Michelangelo dopo il Vasari*, « Rinascimento », VII, 1956, pp. 150 s.; J. THUILLIER, *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e siècle*, « XVII^e Siècle », nn. 36-37, 1957, pp. 367 s.: « Les critiques de Dolce exprimaient avant tout la revendication des divers centres artistiques devant la prééminence de Florence et de Rome. Elles avaient ouvert la voie à Chambray, peut-être même préparé dans les milieux romains un revirement de l'opinion touchant Michel-Ange. Mais l'important c'est que Chambray reprend avec éclat ces arguments, et dans un tout autre sens, qu'il s'en sert pour ruiner le prestige d'un style et d'un art; c'est que son attaque va obscurcir pour longtemps la renommée du peintre, ce que n'avaient pas fait les accusations précédentes ».

un fruttuoso ripensamento proprio nell'avversario più temuto [41]. Giorgio Vasari, nella edizione delle *Vite* del 1568, non solo fa tesoro delle notizie tizianesche fornitegli dal veneto [42], ma, ciò che più importa, risponde alle sue ragioni scolastiche con precisi argomenti stilistici. Egli dimostra infatti che la pretesa unilateralità del linguaggio buonarrotiano non implica una incapacità, ma piuttosto una scelta e un impegno creativo assoluti, e si adopra a sanare la scissione tra bravura tecnica e capacità espressiva, che l'Aretino e il Dolce erano venuti aprendo in quel linguaggio in nome dei canoni raffaelleschi. Il *Giudizio* non è solo « difficoltà » e « copia » di attitudini, ma attua una propria inconfondibile gamma stilistica perfettamente intonata al tormento del Maestro. « Attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze che da molti altri pittori non sono interamente e forse non senza qualche ragione state neglette. Onde qualcuno non tanto fondato nel disegno ha cerco con la varietà di tinte ed ombre di colori e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, ed insomma con questa altra via, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quegli che sanno assai come dovevano arrivare al perfetto ». L'intenzione di rispondere al Dolce è qui ben evidente: il *Giudizio* non può essere esaminato dall'esterno, secondo una poetica estranea al suo artefice; i mezzi figurativi possono essere vari, ma decisiva è la qualità dell'opera nella sua autonomia e intensità. Ciò vale anche per Raffaello, ché, mentre nel '50 il Vasari lodava gli effetti dell'influsso michelangiolesco nelle sue opere (« Per le

---

41 Cfr. L. VENTURI, *Pretesti di critica*, Milano, 1929, pp. 61 ss.; *La critica di Giorgio Vasari*, in « Studi Vasariani. Atti del convegno internaz. per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari », Firenze, 1952, pp. 42 s.; PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento* cit., pp. 13 s.: « Questa posizione polemica dell'Aretino... ebbe le sue conseguenze nello svolgimento del pensiero critico del Rinascimento. Ne deriva certo il dialogo... di L. Dolce, il quale, nel '57, preferiva Raffaello a Michelangelo per far poi trionfare Tiziano. Come acutamente ha dimostrato Lionello Venturi, lo stesso Vasari ne è scosso tanto da modificare l'intima struttura storiografica delle Vite. Se nell'edizione torrentiniana del '50 il Vasari considerava l'arte italiana in un continuo e progressivo sviluppo fino al massimo vertice Michelangelo, nell'edizione Giuntina delle Vite del '68 egli spezzava questi ceppi progressisti opponendo la personalità di Raffaello a quella di Michelangelo ».

42 Cfr. invece ROUCHETTE, *op. cit.*, p. 397, n. 1: « Vasari dans sa critique du Titien ne se rapproche pas de cet ouvrage ».

cose vedute di Michelagnolo migliorò et ingrandì fuor di modo la maniera e diedeli più maestà »), nel '68 ammira la capacità assimilatrice dell'Urbinate come forza creativa tanto valida da non soggiacere, in un primo tempo, nemmeno alle lusinghe e ai pericoli del michelangiolismo (« E se Raffaello si fusse in questa sua detta maniera fermato, né avesse cercato di aggrandirla e variarla per mostrare che egli intendeva gli ignudi così bene come Michelagnolo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva ») [43]. Evidentemente la « terribilità » del Buonarroti non aveva per lo storico toscano il valore esclusivo che il Dolce gli imputava.

Di siffatti problemi stilistici non è partecipe lo scultore Vincenzo Danti, la cui singolare esperienza rimane isolata. Nel primo ed unico libro del suo trattato, pubblicato nel '67, egli condivide infatti l'entusiasmo michelangiolesco delle *Vite* del '50 e non si preoccupa delle critiche antibuonarrotiane, siano esse classicistiche o controriformistiche. Per lui Michelangelo impersona un ideale razionale, in quanto che la « licenza » o « misura intellettuale » (cioè non matematica) del Buonarroti si configura in una « vera regola » basata sull'ordine universale aristotelico. Lo stesso elogio vasariano si traduce in termini logici aspiranti ad una validità scientifica, in ragione della quale il Danti afferma l'audace proposito di ricostruire la « teorica » del Maestro, da lui e dai suoi più vicini discepoli invano progettata [44]. Ed è la figura umana, eccezionalmente dotata secondo le classificazioni aristoteliche, che sta al centro dell'indagine e la cui « perfezione » funzionale-formale — intesa, secondo l'autore, solo da Michelangelo — emerge da un adeguato sistema classificatorio. Seguendo i divulgatori aristotelici (soprattutto Daniello e Varchi), l'« ordine » nelle sue varie accezioni, dai corpi celesti agli elementi, appare anche al Danti il « debito mezzo » per l'arte, la quale può correggere, grazie all' intelletto umano, anche le imperfezioni della natura. Su tale premessa il trattatista imposta un parallelo tra la diversa perfezione degli esseri inanimati, animati e intellettivi, e la loro difficoltà artistica.

La perfezione dell'uomo propone ovviamente la maggiore diffi-

---

[43] VASARI, VII, p. 210, T, p. 649, IV, p. 377. Cfr. ancora VENTURI, *La critica di Giorgio Vasari, l. c.*

[44] Cfr. le note 2 a p. 212, e 4 a p. 213 di questo volume.

coltà, proprio per la complessa bellezza delle sue membra, cioè la loro « attezza ». La bellezza corporale aristotelica torna così ancora una volta alla ribalta, ma non appare più, come al Varchi, contrastante con la « grazia », perché la « grazia » stessa è bellezza corporale interiore, cioè dipende dalla perfezione delle parti del cervello. Evidentemente il Danti alle censure dei difensori della « grazia » platonica oppone argomentazioni naturalistiche di ascendenza aristotelica, le quali lo abilitano ad apprezzare più la bontà funzionale del bello che non la sua spiritualità e partecipazione al divino. Il risultato più notevole di tale posizione è soprattutto il disinteresse per ogni tipologia e per ogni determinazione di « convenienza » o « decoro », gli aspetti della realizzazione artistica che tanto hanno preoccupato, come abbiamo visto, il classicista e controriformista Dolce. In una speculazione siffatta è ovvio che l'anatomia michelangiolesca, già lodata dal Giannotti, dal Condivi e dal Vasari, acquisti una propria validità euristica: essa porta alla conoscenza delle cause e degli effetti e fornisce agli scultori e pittori quelle « seste del giudizio » che consentono di subordinare all'« ordine » la « proporzione », cioè le misure di quantità, tanto racco mandate invece dal Pino e dal Dolce.

L'anticanonismo del Danti mira così ad un nuovo canonismo, aristotelico anziché matematico; tant'è vero che il soggettivismo del Buonarroti ha per lui senso solo nella scultura e nella pittura, non già nell'architettura, la quale deve seguire le proprie « regole, ordini e misure », giunti nel Cinquecento a tale perfezione che « quasi ognuno che sappia tirare due linee può fare l'architettore ». Evidentemente il trattatista non avverte la « licenza » architettonica del Buonarroti, che già nel '50 il Vasari aveva acutamente individuata; egli intende solo a classificare il funzionalismo delle figure di Michelangelo scultore e pittore, ribadendo il proprio disinteresse per ogni problema stilistico, e la trinità buonarrotiana gli è mera conferma di una tradizionale relazione tra le arti, per la quale l'« universalità » della pittura implica anche l'architettura, l'« ornato » di questa si serve della pittura, il pittore a sua volta delle cose in rilievo, e la sola scultura (contrariamente all'opinione del Pontormo) non abbisogna della pittura e (contrariamente al pensiero del Vasari) non serve all'architettura. La scultura, nonostante l'uguaglianza delle arti dimostrata dal Varchi e accettata dal nostro trattatista, ha per lui ovviamente un interesse particolare soprat-

tutto perché, nell'esigenza di esprimere il « moto » — prerogativa dell'uomo e degli esseri più perfetti — essa lo stimola a cercare un compromesso tra l'« imitare » e il « ritrarre ». Il Danti sconsiglia all'artista di « ritrarre » l'uomo come gli si presenta e di non affidarsi al ben noto metodo selettivo, che (inteso empiricamente come il Danti lo intende) non può dare risultati validi. Risalendo per mezzo dell'anatomia all'ordine aristotelico delle cose, l'artista le « imiti », cioè dia loro la perfezione che non hanno, e le « ritragga » solo quando esse siano veramente perfette. I caratteri della « poesia » e della « storia », divulgati dai trattatisti letterari di cultura aristotelica (come il Daniello), suggeriscono così una nuova distinzione, che l'autore cerca poi di applicare alle classificazioni naturalistiche.

La perfezione dei corpi celesti non offre alternativa alla possibilità di « ritrarli »; ma i composti, disordinati e ordinati, degli elementi e delle cose artificiali preoccupano il classificatore, che ripiega sulle canoniche categorie di inanimati, vegetativi e sensitivi. Il « filosofo » dilettante non riesce tuttavia a mantenersi fedele alle classificazioni aristoteliche e varchiane: alla distinzione degli inanimati in « misti perfetti » e « imperfetti » preferisce quella più visiva tra « solidi » e « diafani » (a loro volta distinti in perfetti e imperfetti) e si sofferma con particolare cura, grazie forse alla propria esperienza di orafo, sulle pietre preziose e le gemme. È appunto a proposito di tali bellezze inanimate che il trattatista svela i limiti del proprio ideale pseudo-scientifico, il quale deve imporsi anche al giudizio individuale: « E se alcuna volta vedremo qualche cosa non parere agli occhi nostri veramente bella, ancor che sia atta a conseguire il suo fine, si dee avvertire che cotali cose nel genere loro sempre saranno belle... Perché non tutte le bellezze sono proporzionate agli occhi nostri ».

Circa i corpi vegetativi il Danti riduce sensibilmente le distinzioni di Aristotele e di Teofrasto, osservate anche dal Varchi; alla loro obbiettività egli sostituisce certezze e finalità più elementari. Così, di fronte alla difficoltà dei « sensitivi », egli consiglia ricerche anatomiche limitate e adeguate al grado di conoscenza dell'indagine naturalistica, intese più ad agevolare l'artefice che a impegnarlo in analisi minute. Gli animali (semplificati in « bruti », da « bruti » e « perfetti » che erano nel Varchi e nel Cattani), vengono distinti empiricamente in terrestri (quadrupedi e no), volatili (con penne e

senza), acquatici (pesci e no), e solo per i più complessi e i più grandi (quadrupedi, uccelli) si esorta all'anatomia, la quale appare praticamente inutile per i più piccoli e per i più semplici (serpenti, volatili non uccelli, e acquatici in genere), che l'artista può tranquillamente « ritrarre ».

Passando dalle cose « naturali » alle « artificiali », il loro possibile disordine non dipende più dagli accidenti della generazione, ma dalla difettosa elaborazione, causata, secondo il parere dei divulgatori aristotelici (ancora Daniello e Varchi), dalle carenze della materia o del « concetto » o delle « mani » dell'artefice. Questi affronterà i vari gradi delle difficoltà espressive e non si limiterà alle più semplici, cioè al « ritrarre » le cose inanimate; dovrà saper « ritrarre » anche le altre e al tempo stesso « imitarle », perché l'imitazione, cioè la « poesia », è più complessa e più filosofica della « storia », cioè del « ritrarre ». Il Danti apprezza dunque soprattutto l'« imitazione » degli esseri animati (sempre più perfetti e difficili degli altri) e la sua vocazione raziocinante concorda, a modo suo, con la contemporanea problematica dei manieristi, ad es. con le « vivezze » del Vasari [45]; solo che, pur partecipando all'ammirazione dei michelangiolisti per la « fatica », l'« esercizio », la « diligenza » (disprezzati invece dal classicista Dolce), non conferisce mai a questi concetti inflessioni stilistiche, come non ne dà al « decoro », alla « convenienza », al « giudizio dell'occhio », al « di-

---

[45] Diversamente E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, 1952, p. 59: « Non è certamente un fatto nuovo di per sé che alle esortazioni di una illusoria fedeltà alla natura altre se ne contrappongano nel senso di abbellire la realtà data, ma è un fatto nuovo che la contraddizione fra questi due postulati sia riconosciuta sino al punto che il '*tam quam*' d'un tempo si muti ora in un '*aut aut*'. Vincenzo Danti espressamente fa distinzione tra un 'ritrarre' che riproduce la realtà quale la si vede ed un 'imitare' che la raffigura quale dovrebbe essere: anzi si sforza addirittura, accentuando il contrasto tra questi due procedimenti, di separare il campo di applicazione dell'uno da quello dell'altro, perché, a parer suo, nella rappresentazione di quelle cose che sono perfette in sé basta il 'ritrarre', mentre per quelle che sono in qualche modo difettose bisogna che venga in aiuto l''imitare' (allo stesso modo che il manierismo ammette la pittura di genere come una forma d'arte a sé, ma a condizione che si rappresentino cuoche o macellai in figura d'eroi michelangioleschi!). Il felice compromesso (come potremmo chiamarlo) tra soggetto ed oggetto è ora irrimediabilmente distrutto: lo spirito dell'artista — quale s'era foggiato in quella situazione di libertà, ma per ciò stesso d'instabilità, sviluppatasi nella seconda metà del cinquecento — comincia ora a sentirsi per rapporto alla realtà in un atteggiamento di padronanza, ma anche d'incertezza ».

letto », alla « istoria », ai « moti » e agli « affetti », che nel suo trattato ricevono soluzioni soltanto logiche, quindi del tutto astratte [46]. Tanto è vero che la sua « teorica » non è diretta ai soli artisti naturalmente dotati (apprezzati soprattutto dal Pino e dal Dolce), ma anche a quelli che dotati non sono, appunto perché la scienza giova a tutti [47].

L' ingenuo raziocinio del Danti, che si proponeva una imponente elaborazione degli spunti di questo primo libro, l'unico che conosciamo, si distingue in tal modo nettamente dalla trattatistica contemporanea. Egli è un michelangiolista veramente eccezionale, attribuendo al Maestro una « regola » aristotelica, spesso empirica e sempre ottimistica, comunque estranea al travagliato e inquieto soggettivismo di lui [48]. Di fronte alle polemiche del Dolce e del Vasari il perugino riesce così ad isolarsi in un calmo empireo, che prelude alle astrazioni accademiche della fine del secolo, quelle soprattutto di un Lomazzo e di uno Zuccari [49].

Aspirazioni molto più modeste ha il cartografo Cristoforo Sorte, che intese divulgare, ad uso dei meno periti, le proprie limitate esperienze. Gli « Zeusi, i Parrasii, i Protogeni degli antichi tempi »

---

46 Cfr. pp. 231, 243, 246, 253, 254, 262 del presente volume.

47 Cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 386: « Come soprattutto nell'estetica del Rinascimento, è riconoscibile [nel trattato del Danti] un forte elemento intellettualistico ereditato dall'antichità, che appartiene piuttosto alle opere del pensiero scientifico (specialmente naturalistico) che a quelle della teoria stilistica: è la via che conduce alla formazione del concetto e dei tipi della conoscenza logica, non intuitiva, ed anche la via all'ideale limpido ma inanimato dell'epoca di Winckelmann »; PANOFSKY, *op. cit.*, p. 58; PERER, *op. cit.*, pp. 78 ss.

48 Diversamente BLUNT, *op. cit.*, p. 101: « The sole purpose of the writer seems to have been to expand the ideas of Michelangelo, whose authority is quoted on every page, and whose works are the foundation for every law that is laid dawn »; PERER, *op. cit.*, p. 143: « Il Danti indubbiamente è, insieme al Cellini, una delle personalità che maggiormente compresero il segreto dell'arte del Buonarroti, e vollero non soltanto rendersene ragione per un bisogno di interiore chiarezza, ma anche far palesi le loro convinzioni in merito ».

49 Cfr. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 338: « Il Danti è assolutamente al di fuori dell'intellettualismo del tempo suo e si avvicina piuttosto nei suoi postulati e nelle sue conclusioni sia ai teorici dell'architettura... sia, nel particolare dominio delle arti figurative, ad un empirico come l'Armenini. Come quest'ultimo egli mira ad una disciplina trasmissibile accademicamente, a un sistema dell'arte figurativa, ed è notevole che l'elemento dogmatico e normativo sia così sottolineato nei titoli delle opere di ambedue: i *veri precetti* e le *perfette proporzioni* », e p. 386; PANOFSKY, *op. cit.*, p. 58; PERER, *l. c.*; M. ROSCI, in « Acme », IX, 1956, 1, pp. 79 s.

compaiono nelle sue pagine solo di sfuggita, per provocare la facile citazione dei loro discendenti cinquecenteschi (quali il Veronese e il pittore collezionista Bernardino India), ma senza problematica alcuna, né storica né stilistica. Sono gli argomenti oggettivi che interessano anche questo scrittore (la genesi dei fiumi, gl'ingredienti dei vari modi di colorire), il quale tuttavia non si astrae in un coerente raziocinare, ma si compiace di concordanze teologiche e di notazioni didascaliche che riecheggiano i più correnti modi letterari. La « convenienza » dell'incarnato torna a distinguere le Veneri dai Satiri, i gentiluomini dai contadini (Dolce), la rosea Aurora confonde i mitici attributi ad un preteso naturalismo che suggerisce inaspettatamente la menzione di un non meno mitico Giotto. L'« olio » ripropone l'abusata « varietà » delle stagioni (Daniello, Dolce) e la « notte » approfitta delle luci di un incendio reale, quello di Verona nel 1541, a modello di una giusta gradazione dei colori. Rivivere le favole antiche (Troia, Corinto e Fetonte), illustrare gli estremi del gelo e dei fortunali, rendere le emanazioni luminose delle immagini divine sono le mire eterogenee di un pittore inclinante ad un enciclopedismo di mestiere. Tra gli esempi, infatti, il Sorte affianca tranquillamente il grande Paolo Veronese al modestissimo Bruciasorci, proprio perché prevale in lui l'interesse per la correttezza tecnica [50], dalla qualità dei pennelli e dalla giusta stagionatura dei colori alla prospettiva in iscorcio di Giulio Romano. Tuttavia, da buon veneto, egli non dimentica l'importanza della disposizione naturale e del temperamento (Pino, Dolce), a riprova dei quali addita, senza le riserve del Vasari, la « gagliardia » e la « prestezza » del Tintoretto, ma subito gli affianca, come prima nel caso del Veronese, il mediocre Orlando Flacco. I residui della trattatistica classicistica (come la « varietà » e la « proprietà ») e le preoccupazioni controriformistiche (l'aspetto di Dio e dello Spirito Santo, il numero delle gerarchie angeliche ecc.) si compongono in tal modo nella ricerca di una perizia impersonale, per la quale il Sorte appartiene, sul versante enciclopedico, a quell'interregno di cui è cittadino, sul versante logico, anche il Danti.

---

[50] Cfr. PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento* cit., p. 24; BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio* cit., pp. 251 s.

NOTA FILOLOGICA

Avvertenza sui criteri di edizione

La presente edizione non poneva problemi filologici di grande difficoltà. Si tratta infatti, nei nostri tre volumi, di testi tutti, meno due, a stampa e pubblicati fra il 1549 e il 1591, in età cioè in cui la prassi tipografica e la teorizzazione grammaticale hanno già fatto progredire notevolmente l'unificazione nazionale della lingua e della scrittura. Si tratta inoltre di stampe uscite tutte vivendo gli autori e quindi presumibilmente curate da loro, cioè rappresentanti la loro ultima volontà testuale. Se in alcuni casi si può parlare di una tradizione del testo, è nel senso delle ristampe, quasi tutte molto tarde e semmai utili come contributo all'interpretazione e al restauro di qualche guasto delle prìncipi. Nostro compito pertanto era di riprodurre queste; e lo abbiamo assolto, anziché nel modo diplomatico invalso presso gli storici dell'arte, col discreto sussidio della tecnica filologica e conformemente al carattere di questa collana, intese l'una e l'altra ad offrire al lettore moderno un testo fedele nella sostanza linguistica a quello originario, ma meglio leggibile per l'eliminazione di grafie superate, di errori o di lacune, e per una più razionale scansione del periodo. Esponiamo qui sotto, in particolare, i criteri con cui abbiamo risolto i più importanti problemi testuali e, più latamente, editorii dell'intera raccolta:

1. Abbiamo rinnovata l'interpunzione secondo l'uso odierno, ma rispettando, anzi mettendo in valore le strutture sintattiche cinquecentesche e precisandone la compagine logica.

2. Con opportuni 'a capo' abbiamo pausato l'eccessiva continuità dei testi originali, procurando che la cesura grafica corrispondesse ad una articolazione del contenuto.

3. Della grafia antica abbiamo rispettato tutto ciò che, pur contrastando con l'uso moderno — del resto anch'esso non sempre univoco —, riflettesse una realtà fonetica o lasciasse dubbi a tale riguardo: ad es. *ocio, pacienza, Vincenso* o *Vincenzio, sequire, iustizia* e simili, per non parlare delle forme sensibili al sostrato dialettale, quali *affogato* 'affocato', *battudi* 'battuti', *endego* 'indaco' ecc. nel veronese Cristoforo Sorte, *longo, aggionge* e simili nel bolognese Paleotti, *Tomasso, cercamo, raggione* e simili nella stampa romana dell'Alberti, o gl'idiotismi fiorentini nelle lettere di artisti e artigiani dirette al Varchi. A proposito di queste ultime è anzi da dire che abbiamo evitato al massimo la normalizzazione della scrittura, avendo quelle lettere un valore di documento anche linguistico e riuscendo d'altra parte difficile e addirittura indiscreto imporre una norma letteraria a testi che più o meno le si sottraggono. Si è anche rispettata la divisione antica delle parole, quando non provocasse equivoci nel lettore; è appunto al fine di evitare questi che abbiamo distinto costantemente, nonostante l'incostanza degli originali, il *perché* causale dal *per che* dichiarativo, e il *senza che* congiunzionale dall'avverbiale *senzaché* 'inoltre, per giunta'. Quanto alle iniziali maiuscole, che gremiscono le stampe cinque e secentesche, ne abbiamo permesse più di quelle che si permetterebbero oggi, giacché testimoniano di un costume cerimonioso, soprattutto nei testi impregnati di spiriti cortigiani e controriformistici; ma le abbiamo tolte quando avevano il solo scopo di porre in rilievo parole e concetti.

4. Al modo di accentazione antico abbiamo ovviamente sostituito il moderno. Nei casi dove già non era, abbiamo inserito l'apostrofo, previo distacco degli elementi (articoli, pronomi ecc.) eventualmente agglutinati; abbiamo soppresso l'indicazione del rafforzamento sintattico in casi come *allei, sello,* risolvendoli in *a lei, se lo*; ed abbiamo separato i nessi del tipo *chel* (*ch'el* o *che 'l*), *mene* (*me ne*).

5. Abbiamo eliminato grafie etimologizzanti e non corrispondenti all'effettiva pronuncia, come *inpossibile*, e lettere superflue, avessero o meno fondamento etimologico, come l'*h* in *christiano, havuto, chomodo* (salvo i casi di funzionalità diacritica), l'*n* nel gruppo grafico *-ngn-* per *n* palatale (*gn*), come in *bisongnio*. Il *t* del nesso *tj* seguito da vocale è stato mutato in *z*. L'*u* e il *v* sono stati sempre distinti.

6. Un discorso a sé richiede la *i* nella rappresentazione dei suoni palatali, che nei testi toscani abbiamo considerata meramente grafica, e quindi eliminata, in casi come *ghigniando, bisognio, Giesù.* L'abbiamo invece conservata nei testi settentrionali, dove forme grafiche come *sciegliendo, lascierei, comincierò* reagiscono ancor oggi sulla pronuncia, e nei testi centrali del Gilio e dell'Alberti.

7. Abbiamo conservato, nonostante il contrasto con l'uso odierno, l'opposizione tra *z* scempia e doppia in casi come *nazione* e *perfezzione.* Tale opposizione è infatti rappresentata con sicurezza in tutti i nostri testi, costituendo una norma abbastanza costante della tipografia cinquecentesca, e corrispondendo, per i Toscani ad una reale differenza di pronuncia, per i Settentrionali ad una sensibilità etimologica ancora viva (cfr. B. Migliorini, « Note sulla grafia italiana nel Rinascimento », in *Saggi linguistici,* Firenze, 1957, pp. 209 ss.). Poichè però all'opposizione di lunghezza o durata s'intrecciava l'opposizione di timbro (per indicare la sorda si adoperava per lo più la *z* doppia, e la scempia per la sonora: *pazzo* - *mezo*), al fine di non indurre in errore i nostri lettori abbiamo rinunciato a rappresentare questa seconda opposizione, adeguando la grafia antica all'uso moderno. Così abbiamo corretto *mezo, rozo, orizonte* in *mezzo, rozzo, orizzonte,* anche nei settentrionali, per i quali la zeta nella pronuncia non era mai rafforzata e *-z-* era simbolo della sonora, non dello scempiamento (perciò abbiamo reso anche *azuro* con *azzuro,* perché il secondo scempiamento è reale, il primo è solo apparente, o meglio non era rappresentato nell'ortografia del '500, come d'altronde non è rappresentabile, dato il nostro sistema grafico, neppure in quella odierna).

8. Nei testi toscani abbiamo raddoppiate quelle consonanti scempie che nella pronuncia erano certamente rafforzate, considerando il loro scempiamento una svista o una peculiarità grafica opponentesi, come mostra la prevalenza del raddoppiamento, ad una norma costante. Abbiamo quindi corretto *cuchiaio, dito* ' detto ', *confesò, risceveti* ' ricevetti ', *rapica, sete* ' sette ', *diremo* ' diremmo ', *manegiandosi, sberetate* in *cucchiaio, ditto, confessò, riscevetti, rapicca, sette. diremmo, maneggiandosi, sberettate.* In un caso come *abellila* ' abbellirla ' (lettera del Tribolo al Varchi, p. 79 l. 35) abbiamo corretto in *abellilla,* anziché *abbellirla,* in armonia col carattere del testo, scritto in fiorentino volgare. Abbiamo invece

rispettato l'oscillazione tra scempia e doppia quando una duplicità fosse possibile anche nella pronuncia, sia per la scelta tra una forma più e una meno dotta (*dubio / dubbio, fabrica / fabbrica, imagine / immagine, machina / macchina*), sia per la presenza o meno del rafforzamento sintattico (*contrafare / contraffare*), sia per l'esistenza di due forme concorrenti (*dopo / doppo, comodo / commodo*), sia infine per quelle incertezze che hanno lasciato tracce fino ai nostri giorni (*avviso / aviso, difficile / dificile, / quattro / quatro* [cfr. ancor oggi *quatrini, quadrini*]). Va da sé che nei testi elaborati e stampati nell'Italia settentrionale ci siamo ben guardati — salvo il caso della *z* sonora — dall'introdurre il raddoppiamento.

9. Il nostro intervento nella sostanza del testo si è limitato agli errori e alle lacune. I banali, evidenti svarioni tipografici sono stati corretti senz'altro; degli errori che hanno dato luogo a qualche perplessità e, comunque, ad un restauro interpretativo rendiamo conto nelle note filologiche, in modo che il lettore possa sempre risalire allo stato originario del testo e giudicare del nostro intervento. Quando l'errore o la lacuna sono stati trattati col sussidio di altre fonti, si è fatto riferimento ad esse. Resta da dire che in molti casi era difficile diagnosticare la presenza dell'errore o della lacuna: forme che, in testi di sicura tradizione letteraria, avremmo potuto correggere o integrare senza esitazione, in scritti di artisti, di artigiani, di autori sensibili al sostrato dialettale apparivano come idiotismi o deformazioni vulgate in un dato ambiente o come frutto di un ibridismo ancora mal noto e quindi mal valutabile in termini di regolarità. È il caso, oltre che di certa morfologia e sintassi, di appellativi e perfino di nomi propri di personaggi e di luoghi. Perciò abbiamo ristretto le nostre correzioni e integrazioni al minimo, soprattutto nei testi degli autori meno letterati o non toscani. Le integrazioni, cioè l'aggiunta, da parte nostra, di materia linguistica, sono state indicate mediante parentesi uncinate. Non abbiamo invece contrassegnate le semplici rettifiche ortografiche (come *picciolino* per *piccolino, pioggia* per *poggia, sette* per *sete*), limitandoci a segnalare nelle note filologiche quelle che fossero di qualche rilievo.

10. Per l'articolo plurale maschile *e* abbiamo preferito, nonostante la consuetudine ormai invalsa, la vecchia grafia *e'*, la quale, indipendentemente dalle ragioni etimologiche, consente di evitare la confusione con la congiunzione copulativa, confusione che è assai

più frequente di quella col pronome *e'*. Così, mentre il segno *e'* potrà indicare tanto l'articolo maschile plurale quanto il pronome *ei*, il segno *e '* (con apostrofo distaccato dalla lettera precedente ed equidistante dalla seguente, o apostrofo ' libero ', come preferisce chiamarlo G. Folena) indicherà la congiunzione *e* seguita dall'articolo maschile plurale al ' grado zero ' (per es. *ho visto e' cani e ' gatti* ' ho visto i cani e i gatti ').

11. Non occorre dire che abbiamo sciolto le poche abbreviature e i compendi grafici. Quanto a questi e alle sigle di cerimonia (*Eccell.*, *Mons.*, *Magn.* ecc.), li abbiamo risolti senza avvertire. Abbiamo invece conservata la *M.* per *Messere*, senza, naturalmente, abbreviare la forma intera che già comparisse nel testo. La sigla per la congiunzione copulativa l'abbiamo risolta, convenzionalmente, in *e* davanti a consonante, in *et* davanti a vocale. Infatti, avendo a che fare con testi di provenienza geografica diversa, se in quelli toscani avremmo potuto optare senza scrupoli per un *ed* (ma sarebbe proprio opportuno esprimere sempre la *-d* prevocalica?), per i settentrionali, scritti in una lingua letteraria che, anche per la forma grafica, non si può riportare alla pronuncia, dobbiamo attenerci alla norma dei grammatici settentrionali coevi, i quali prescrivono la forma *et*.

12. Va infine avvertito che le citazioni, ad opera dei nostri autori, di passi di altri autori, sono state conservate immutate, come rispondenti alla filologia del Cinquecento e ai testi allora vulgati presso i citanti. Solo quando la divergenza fosse cospicua abbiamo richiamato in nota la lezione più esatta; ciò è accaduto soprattutto nel caso di evidente citazione a memoria o di alterazione intenzionale. Non ci siamo invece fatti scrupolo di correggere la scansione metrica e di restituire, se eccessiva o scarsa, l'estensione sillabica del verso. I rinvii a margine (da noi trasferiti a piè di pagina, come note d'autore) del Paleotti, dell'Aldovrandi e dell'Alberti, fatti in modo, più che vario, incoerente, non di rado inesatto e, soprattutto, insufficiente ad un comodo riscontro, sono stati verificati e normalizzati con particolare cura e competenza dal dott. Diego Maltese, secondo criteri che saranno dichiarati al luogo opportuno.

13. La bibliografia che diamo per ogni testo è quella che ci è parsa più pertinente al trattato stesso. L'ordine dei lemmi segue la cronologia apparente, cioè la data di pubblicazione delle opere elencate; ma per le più importanti di esse è anche indicata, fra

parentesi quadre, la data della prima edizione o, nel caso di traduzione, quella del testo originale.

Al fine di snellire le citazioni abbiamo usato nel commento, per le opere più spesso ricorrenti, alcune abbreviazioni, di cui rendiamo conto in una apposita tavola.

Dei criteri ora esposti e, in parte, della loro stessa formulazione andiamo debitori al prof. Gianfranco Folena, direttore di questa collana.

Trattati di Benedetto Varchi

La *Lezzione di Benedetto Varchi, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui publicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546* (secondo lo stile fiorentino; secondo quello comune 1547: sulla cronologia cfr. le esaurienti osservazioni di K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München, 1923, pp. 191 s.) fu pubblicata insieme a quella, tenuta una settimana prima, sul sonetto di Michelangelo « Non ha l'ottimo artista alcun concetto »: *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopradetta.* In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, MDXLIX (pp. 55-155). Essa non ricompare nelle successive edizioni di lezioni varchiane, eseguite vivente il Varchi; la ritroviamo invece nella grande edizione postuma del 1590, dove però è priva dell'appendice di lettere degli artisti: *Lezzioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino, lette da lui publicamente nell'Accademia Fiorentina sopra diverse materie poetiche e filosofiche, raccolte nuovamente e la maggior parte non più date in luce, con due tavole, una delle materie, l'altra delle cose più notabili, con la vita dell'autore.* In Fiorenza, per Filippo Giunti, MDXC (pp. 193-231). Per incontrare nuove ristampe bisogna giungere, a quanto ci risulta, in pieno Ottocento: conosciamo indirettamente la milanese del 1834, nel vol. 38 della « Biblioteca Enciclopedica Italiana », e direttamente quella procu-

rata dal Lloyd Austriaco in *Opere di Benedetto Varchi*, Trieste, 1858-59, II, pp. 611-648; ma anche in queste mancano quasi tutte le lettere degli artisti (l'edizione triestina ha solo la lettera di Michelangelo), che erano state tuttavia ripubblicate a parte, con l'erroneo indirizzo (salvo quella del Buonarroti) a Benvenuto Cellini, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, Milano, I, 1822, pp. 9 s., 17-59. Per la fortuna oltre i limiti della cultura del Cinquecento sono da segnalare gli echi che la Disputa ebbe nel Pacheco e la traduzione settecentesca in spagnolo di Filippo De Castro: *Leccion que hizo Benedicto Barqui en la Academia Florentina el tercer Domingo de Quaresma del año 1546 sobre la primacia de las artes y, que sea más notable, la escultura o la pintura, con una carta de Michael Angelo Buonarroti y otras de los más célebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo assumpto. Traducidas del italiano por don Phelipe De Castro*... En Madrid, en la Imprenta de don Eugenio Bieco. Año 1753.

Il *Libro della beltà e grazia*, conservato nel Cod. misc. Magl. XL 40,8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, fu pubblicato per la prima volta nel già citato postumo volume giuntino del 1590, pp. 560-565, senza l'indirizzo a Leone Orsini, ma mantenendo il suo carattere di trattatello epistolare. Nel Settecento attrasse l'attenzione di Giovanni Bottari, che, a p. xxv della prefazione alla sua nota edizione dell'*Ercolano* (Firenze, 1730), ne segnalava il manoscritto: « Evvi dipoi [nel volume del 1590] un *Trattato di M. B. V., nel quale si disputa se la grazia può stare senza la bellezza, e qual più di queste due sia da desiderare*, ed è scritto quasi in guisa di lettera responsiva a uno che gli aveva fatte queste due quistioni. Questo trattatello si trova manoscritto nel cod. 127 in 4 della libreria Strozzi, ove si vede che è fatto in risposta a Monsignore Leone Orsino Vescovo di Fregius; ed è il medesimo che da alcun vien riportato nella vita del Varchi come non mai stampato ». Non ci risulta che di quest'opera ci siano ristampe anteriori a quelle ottocentesche, incluse nelle due citate edizioni varchiane (in particolare, *Opere di B. V.*, Trieste, 1858-59, II, pp. 733-735). Circa il problema della datazione si fa rinvio a quanto abbiamo detto sopra nella Nota critica, p. 310.

BIBLIOGRAFIA

F. PACHECO, *Arte de la Pintura* [1649], Madrid, 1956, I, pp. 81 s., 85, 489.

G. BOTTARI, in *L'Ercolano. Dialogo di M. Benedetto Varchi, nel quale si ragiona delle lingue ed in particolare della toscana e della fiorentina*, Firenze, 1730, pp. VII-L e soprattutto XXV.

D. MORENI, *Annali della Tipografia Fiorentina di Lorenzo Torrentino* [1811], Firenze, 1819, pp. 46-49.

C. MILANESI, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini*, Firenze, 1857, pp. XX-XXXV, 272-275.

A. MABELLINI, *Delle Rime di Benvenuto Cellini*, Roma-Torino-Milano-Firenze, 1885, pp. 17-79.

I. E. SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento* [1899], Bari, 1905, pp. 38 s., 44 s., 53, 78.

G. MANACORDA, *Benedetto Varchi*, Pisa, 1903.

C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Milano, 1908, pp. 189 ss.

— *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, 1915, pp. 121 ss.

K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig, 1914-24, I, pp. 168 ss.

K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1923-30, I, pp. 185-193, II, pp. 93-95.

E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Firenze, 1952, p. 91.

— *Studies in Iconology*, New York, 1939, pp. 148, 175, 178.

— *Meaning in the visual arts*, New York, 1957, pp. 213 s.

J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, pp. 197-202.

E. STEINMANN - R. WITTKOWER, *Michelangelo Bibliographie 1510-1926*, Leipzig, 1927, nn. 253, 439, 938, 1959.

E. STEINMANN, *Rariora und Curiosa der M. Angelo-Literatur*, Leipzig, 1929.

G. TOFFANIN, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milano, 1935, pp. 492 s.

— *Benedetto Varchi e l'aristotelismo integrale*, « Rinascita », III, 1940, pp. 951-953.

A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, pp. 54 s., 93, 100.

RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*, « Art Bulletin », XXII, 1940, pp. 204 n. 40, 212 n. 74, 254 s.

V. MARIANI, *Poesia di Michelangelo*, Roma, 1941, p. 79.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, V, Madrid, 1941, pp. 50-53.

— in F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, I, pp. XXIV s.

E. Garin, *La Filosofia*, « Storia dei generi letterari italiani », Milano, 1947, II, pp. 85, 92, 204.
M. L. Perer, *L'ambiente attorno a Michelangelo*, « Acme », III, 1950, 1, pp. 106-114.
B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, III, Bari, 1952, pp. 156-159.
P. Calamandrei, *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, in « Studi vasariani. Atti del Convegno Internaz. per il IV Centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari », Firenze, 1952, pp. 199-201.
L. Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Roma, 1955, pp. 70 ss.
E. Battisti, *Note su alcuni biografi di Michelangelo*, in « Studi di storia dell'arte in onore di L. Venturi », Roma, 1956, I, p. 335.
E. Cecchi, in J. da Pontormo, *Diario*, a cura di E. C., Firenze, 1956, pp. 87-104.
P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, 1956, p. 294.
M. Rosci, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento*, « Acme », IX, 1956, 1, p. 70.
L. Baldacci, *Lirici del Cinquecento*, Firenze, 1957, pp. 323 s.
D. Heikamp, *Rapporti fra accademici e artisti nella Firenze del '500*, « Il Vasari », XV, 1957, pp. 3, 12 dell'estr.
J. H. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, 1958, p. 59.
J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, pp. 71 s., 81, 84, 97 n. 1, 109, 425.
F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959, p. 69.
C. Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, pp. 384, 386 ss.

Il testo della Disputa da noi adottato è quello della citata *princeps*. Poiché si tratta di una stampa eseguita vivente l'autore e molto probabilmente curata da lui, e poiché d'altra parte le ristampe cadono tutte oltre la morte sua e sono per giunta incomplete (mancando, come già si è detto, dell'appendice costituita dalle lettere degli artisti, fatta eccezione per la lettera di Michelangelo), il testo della *princeps* viene ad avere una posizione di evidente preminenza e le ristampe possono, semmai, servire come contributo all'interpretazione e al restauro di qualche suo guasto. Per la lettera del Vasari abbiamo potuto usufruire, a tale scopo, dell'apografo riccardiano di essa (cod. n. 2354) eseguito a cura dell'omonimo nipote di su un abbozzo rimasto fra le carte dello zio e che, per le notevoli differenze dal testo pervenuto al Varchi, non

può propriamente dirsi la sua minuta. Tale apografo è stato per ultimo ripubblicato, in parallelo col testo varchiano, da K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München, 1923, pp. 185 ss., dove è anche discussa la questione della divergenza tra le due stesure.

Ripetiamo che nelle lettere degli artisti siamo intervenuti, a normalizzare e correggere, con estrema parsimonia. Il loro stato linguistico e grafico, al confronto con quello della lezione che immediatamente le precede, mostra ad evidenza che il Varchi ha voluto riprodurle « con la stessa fedeltà con cui rispettò le sgrammaticature della Vita celliniana » (cfr. G. NENCIONI, *Premesse all'analisi stilistica del Vasari*, « Lingua Nostra », XV, 1954, p. 34). Comunque, le nostre aggiunte sono sempre rivelate dalle parentesi uncinate, salvo il caso dell'*n* e dell'*m*, che abbiamo dati come presenti anche quando mancava, in loro vece, il segno di abbreviazione.

Passiamo ora a dichiarare quei casi di nostro intervento nella lezione della *princeps* (P) che richiedono una motivazione:

p. 39, l. 35 s.: *in quegli... ritratte*] Ecco uno dei più vistosi casi di quella brachilogica *constructio ad sensum* che spesseggia in questo testo varchiano e che abbiamo rispettata come suo carattere peculiare (conseguenza di quella frettolosa dettatura di cui il Varchi parla nella lettera a Luca Martini, precedente il Proemio?). Qui *in quegli* equivale certo ad un ' nei noti disegni di erbe '.

p. 45, l. 10: *nel dilettare*] P ha *dal dilettare*.

p. 51, l. 35: *pare che facciano*] P ha *paia che facciamo*.

p. 61, l. 24 s.: *lo scultore ⟨nel⟩ duro sasso pelo*] P ha *lo scultore duro et sassosi pelo*. L'integrazione e la correzione sono condotti di sull'apografo riccardiano (cfr. FREY, op. cit., I, p. 188).

p. 62, l. 29: *⟨con⟩*] Integrazione condotta di sull'apografo riccardiano (cfr. FREY, op. cit., I, p. 189).

l. 37: *⟨per i tanti capi⟩*] Integrazione condotta di sull'apografo riccardiano (cfr. FREY, op. cit., I, p. 190).

p. 63, l. 5: *delle quale*] P ha *della quale*.

l. 7: *⟨con⟩duce*] Integrazione condotta di sull'apografo riccardiano (cfr. FREY, op. cit., I, p. 190).

l. 12: *⟨il⟩ velluto*] Integrazione eseguita di sull'apografo riccardiano (cfr. FREY, op. cit., I, p. 190).

p. 64, l. 5 s.: *par essere*] P ha *per essere*.

p. 66, l. 20: *farebbe*] P ha *sarebbe*.
p. 68, l. 7: *chi incorrerà*] P ha *che incorrerà*.
p. 76, l. 28: *con essa*] P ha *contesa*, che non dà senso.
p. 79, l. 2: *del nostro*] P ha *dal nostro*.
l. 15: *in questo modo*] P ha *in questo mondo*.
p. 80, l. 10: *E pur*] P ha *o pur*.
l. 11: *che s'interviene*] P ha *chesse interviene*.
l. 34: *fare*] P ha *farà*.
l. 35: *a gran pezzo graziata*] P ha *a gratia pezzo gratiata*.
p. 81, l. 14: *se gli*] P ha *s'egli*.
l. 23: *a un tanto*] P ha *a mi tanto*.
l. 24: *attenuto*] P ha *attenuato*.

* * *

Il testo del *Libro della Beltà e Grazia* da noi seguito è quello del citato codice della Biblioteca Nazionale di Firenze. Il trattatello è contenuto in un quinterno di carta, databile attorno alla metà del '500, del formato cm. 22 per 14,50, scritto dalla p. 3 a metà della p. 15. Al carattere della grafia e alle incertezze e scorrezioni che presenta non pare autografo. Comunque, il quinterno offre un testo, tutto sommato, migliore di quello, postumo, della *princeps* giuntina del 1590, dove figura come ' Trattato della Grazia ' o ' Lezione della Bellezza e della Grazia ', rispettivamente a p. 560 e nell'indice. Circa lo stato del testo di questo e di altri scritti pubblicati postumi sono significative le parole dell'editore Filippo Giunti: dopo aver detto, dedicando a Giovanni de' Medici il volume del 1590, che le molte lezioni varchiane da lui editore di nuovo raccolte e unite a quelle già stampate sono state « con molta diligenza, fatica e spesa raccolte, corrette e ridotte insieme », avverte nella nota al lettore premessa all'errata-corrige: « La gran difficultà che si è auta in raccorre queste lezioni dagli originali dell'autore, scritti in carattere male intelligibile, ha causato che sian occorsi nello stampare molti errori, e molti più ne sarian seguiti, se il clarissimo M. Baccio Valori et il molto rever. M. Piero della Stufa con qualche copia di alcune di esse non ci avessero porto aiuto ». Chissà che il nostro manoscritto non sia una di quelle copie.

Dichiariamo qui di seguito alcuni emendamenti e integrazioni al testo del codice. Per essi ci siamo avvalsi anche della *princeps* (P), avendo ragione di ritenere non solo che essa costituisca già un

avvio di interpretazione filologica, ma che nelle sue discrepanze dal nostro manoscritto possa figurare, oltre all'intervento del primo editore, la lezione di altra copia andata perduta:

p. 86, l. 17: ⟨*tra*⟩ *loro*] Integrazione condotta di su P.
l. 31-33: *per una donna... ⟨più⟩ che da una*] P legge *più da una donna... che da una.*
p. 87, l. 19 s.: *non gli facevono pro esso a bisogno*] Così il ms.; P *non gli facevono, penso, a bisogno.*
l. 22: ⟨*tutti*⟩] Manca nel ms. ed è presente in P.
p. 89, l. 4: *lasceremo*] Il ms. ha *lascerò*, P *lascieremo.*
l. 24 s.: *e, come si conosce,... si gode*] P (al fine di facilitare la concentrata lezione del ms.?) svolge: *e come si conosce con tutti cinque i sensi, così ancora con tutti cinque sensi si gode.*
l. 30 s.: *dagli uomini ⟨buoni⟩ e specolativi solamente*] Il ms. ha *especolativi*, dove l'*e* iniziale, se non è vocale prostetica ma congiunzione, indicherebbe la caduta di un precedente aggettivo, da noi reintegrato di su P, che reca — con una evidente ripetizione — *dagli uomini buoni solamente e specolativi solamente.*
p. 90, l. 13: *o vero bellezza*] Il ms. ha *e vera bellezza* e P *è vera bellezza*, preceduto da una virgola.
l. 14: *star ⟨in⟩ un corpo*] L'integrazione è condotta di su P.
l. 24: *tutti e' teologi e poeti*] È notevole che *e' teologi* manca in P.
l. 29 s.: ⟨*semplicemente ma 'una certa grazia'*⟩] Integrato di su P.
p. 91, l. 3: ⟨*e*⟩] Integrato di su P.
l. 6: ⟨*serberò*⟩] Integrato di su P.
l. 24: *con M. Carlo*] Dopo *Carlo* il ms. ha un punto in alto, cui segue un ghirigoro che potrebbe essere anche una firma, o un segno per 'fine'.

Paolo Pino: Dialogo di Pittura

Il frontespizio della *princeps* suona: *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce.* In Vinegia, per Pavolo Gherardo, MDXLVIII; e a p. 34, dopo il fine, si legge: In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, l'anno MDXLVIII. Le ristampe, a

quanto risulta dalle ricerche in proposito dello Schlosser, dei Pallucchini e del Camesasca, sono tutte recenti: cominciarono con la riproduzione in facsimile di M. Jordan, Lipsia, 1872, seguita da quella anastatica di G. Nicodemi, Milano, 1945, dall'« edizione critica con introduzione e note » ad opera di Rodolfo e Anna Pallucchini, Venezia, 1946, e da quella procurata alla B.U.R. da E. Camesasca, Milano, 1954; per non tacere della semplice ristampa a cura di A. Fornari, Roma 1948, la quale non mostra di conoscere il lavoro dei Pallucchini. Circa il trattamento del testo è da notare che l'edizione dei Pallucchini riproduce diplomaticamente quello della *princeps*, secondo un criterio di fedeltà incondizionata oggi prevalente fra gli studiosi d'arte che si fanno editori di testi antichi, mentre il Camesasca ha proceduto al rammodernamento della scrittura e dell'interpunzione, dividendo inoltre il dialogo in paragrafi con titoletti indicativi del contenuto. Queste due ultime sono munite di un ampio commento, e quella dei Pallucchini, cui va il merito di aver inaugurato l'esegesi puntuale dell'opera, vanta una introduzione che costituisce la trattazione più ricca sulla figura del Pino.

Quanto alla bibliografia sul Pino trattatista, ci limitiamo ad aggiornare quella fornita dai Pallucchini a pp. 163-165 della loro edizione citata:

A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, p. 83.

C. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, « Marsyas », III, 1943-45, pp. 93 ss.

P. Pino, *Dialogo di Pittura*, edizione critica con introduzione e note a cura di R. e A. Pallucchini, Venezia, 1946.

R. Pallucchini, *Polemica sul Dialogo del Pino*, « Fiera Letteraria », 4-VIII-1946.

R. Longhi, *Letteratura artistica e nazionale*, « Paragone », 1952, n. 33, pp. 11 s.

P. Pino, *Dialogo di Pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano, 1954.

E. Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, « Commentari », VI, 1955, pp. 251 s.

— *Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, pp. 250, 253.

F. J. Sánchez Cantón, in F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, pp. XXIV s.

L. Grassi, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, 'non finito' e la costruzione dell'opera d'arte*, in « Studi in onore di P. Silva », Firenze, 1957, p. 100.

J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, pp. 71 n. 1, 96 n. 1, 107 s., 156 n. 2, 187 s. n. 1.

Il testo da noi riprodotto è quello della *princeps* (P). Il nostro intervento è stato, in questo caso, più discreto del solito, giacché la lingua del Pino, pur essendo orientata sul toscano letterario, mostra un ibridismo ancora così pronunciato e così, d'altronde, mal noto (e fino a qual punto dell'autore o del tipografo?) che confrontarla coi canoni della nostra tradizione aulica per ridurla ad essi costituirebbe, allo stato delle conoscenze, un arbitrio. Abbiamo perciò emendato le sole scorrezioni grafiche immotivabili (mantenendo financo i raddoppiamenti consonantici ipercorrettivi: *ritto* ' rito ', *tella* ' tela ', *motto* ' moto ' ecc.), e operato più a fondo nei pochi casi seguenti:

p. 95, l. 7: *frutti*] P ha *fatti*, evidente svista tipografica.
p. 96, l. 16: *farmi*] P ha *parmi*.
l. 19: *commettermi*] P ha *commettervi*.
p. 107, l. 19: *senza meare*] P ha *senza mecare*, che Pallucchini, p. 88 n. 1, spiega: « Forse per ' meare ', cioè uscir fuori ». Abbiamo corretto in tal senso.
p. 115, l. 20: *chi*] P ha *che*.
p. 124, l. 35: *il nostro Pino*] P ha *il nostro Plinio*, errore evidente.
p. 129, l. 12: *Li scultori*] P ha *Di scultori*. È poi da notare che lì questo discorso comincia a capo e con l'abbreviazione FA. del nome dello stesso interlocutore cui appartiene la battuta precedente; segno che è caduta una battuta intermedia di Lauro. Per contrassegnare la lacuna abbiamo mantenuto il capoverso, richiesto d'altronde dalla cesura stessa del discorso.
p. 132, l. 24: *nostra umilità*] P ha *vostra humidità*.
p. 136, l. 30: *da che gli*] P ha *da ch'egli*.

Lodovico Dolce: Dialogo della Pittura

Del *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi*

di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLVII, la prima ristampa, fiorentina, risale al 1735 e figura adespota, ma fu curata da Nicolò Vleughels, pittore parigino (1668-1737) e direttore dell'Accademia di Roma, che al testo italiano affiancò la traduzione francese e premise una prefazione elogiativa. Numerose furono le traduzioni successive; già lo Schlosser e il Pallucchini ne ricordano una tedesca, stampata a Berlino nel 1757, una olandese (Amsterdam, 1756), una inglese (Londra, 1770), e infine una seconda tedesca (Vienna, 1871); ad una seconda inglese accenna il Battelli, senza darne la data di stampa, a p. XXI della sua edizione, di cui parliamo più avanti. La fortuna editoriale del Dolce corrispose ovviamente a una pari fortuna critica, spiegabile col favore che egli godette presso i classicisti, soprattutto francesi, che fin dal sec. XVII lo citarono frequentemente, come risulta dalla bibliografia e dal nostro commento. Le ulteriori edizioni italiane sono piuttosto recenti, e infedeli, come già hanno notato lo Schlosser e il Pallucchini: una fu pubblicata da Daelli a Milano nel 1863, una seconda da Perino nel 1895, una terza a Firenze da Le Monnier nel 1910, a cura di G. Battelli, e infine una quarta a Lanciano da Carabba nel 1913, a cura di L. Ciampoli. Le due ultime riportano anche la lettera del Dolce a Gaspero Ballini del 1544; in particolare, quella del Battelli, oltre ad una scelta di lettere afferenti al dialogo, presenta una introduzione con dati biografici e notizie bibliografiche, ed un corredo di note informative.

Bibliografia

F. Pacheco, *Arte de la Pintura* [1649], Madrid, 1956, *passim.*

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* [1666], Trévoux 1725, II, pp. 194 s.

G. E. Lessing, *Laocoonte* [1766], trad. a cura di E. Sola, Firenze s.d., p. 129.

G. Carrara, lettera a G. Bottari del 19-VI-1768, in G. Bottari - S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII,* Milano, 1822-25, VI, pp. 328 s.

P. J. Mariette, *Abécédario,* « Archives de l'Art Français », II, 1851-53, p. 226.

G. N. D'Azara, in A. R. Mengs, *Opere*, Milano, 1836, I, p. 194.
E. Delacroix, *Journal* [1857], Paris, 1932, III, p. 5.
E. Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce letterato veneziano del sec. XVI*, « Memorie dell'I. R. Istituto Veneto », XI, 1862, pp. 93 ss.
A. Springer, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, « Zeit. f. bild. Kunst », VIII, 1873, p. 179.
P. Gauthiez, *L'Italie du XVI*e *siècle. L'Aretin*, Paris, 1895, p. 155.
I. E. Spingarn, *La critica letteraria del Rinascimento* [1899], Bari, 1905, pp. 192 s., 267, 316 s.
G. Manacorda, *Benedetto Varchi*, Pisa, 1903, p. 58.
E. Mauceri, *Un critico d'arte del Rinascimento*, « Rassegna bibliografica dell'arte italiana », IX, 1906, pp. 49 ss., 177 ss.
C. Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, 1915, p. 104 s.
M. Pittaluga, *E. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte*, « L'Arte », XX, 1917, pp. 242 s.
S. Ortolani, *Pietro Aretino e Michelangelo*, « L'Arte », XXV, 1922, p. 26.
— *Le origini della critica d'arte a Venezia*, « L'Arte », XXVI, 1923, pp. 2, 16.
F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, Madrid, 1923-33, II, p. 152.
— in F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, I, p. xxiv.
J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, p. 242.
E. Steinmann - R. Wittkower, *Michelangelo Bibliographie 1510-1926*, Leipzig, 1927, n. 564.
G. Toffanin, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milano, 1935, pp. 546 s.
V. Golzio, *Raffaello*, Città del Vaticano, 1936, p. 294.
L. Venturi, *Storia della critica d'arte* [1938], Firenze, 1948, pp. 150 ss.
A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, pp. 83, 123 ss.
L. Coletti, *Tintoretto*, Bergamo, 1940, p. 12.
— *'Invenzione' e 'interpretazione' nelle arti figurative*, « Humanitas », V, 1950, pp. 626 s.
Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*, « Art Bulletin », XXII, 1940, pp. 196 ss., 204 ss., 212 n. 74, 218, 225, 227 n. 135, 229 n. 145, 230 ss., 237, 260 n. 303, 264 ss., 268.
M. L. Gengaro, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1941, pp. 133 ss., 140 ss.
L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel, 1942, pp. 112, 213.
R. Pallucchini, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1943, pp. 12, 20 s., 28 s.
— *Sebastian Viniziano*, Milano, 1944, p. 123.
E Tea, *La proporzione nelle arti figurative*, Milano, 1945, p. 86.

R. e A. PALLUCCHINI, in P. PINO, *Dialogo di Pittura*, Venezia, 1946, p. 41.
R. J. CLEMENTS, *Michelangelo and the doctrine of imitation*, « Italica », XXIII, 1946, p. 92.
E. GARIN, *La Filosofia*, « Storia dei generi letterari italiani », Milano, 1947, II, p. 116.
R. LONGHI, *Letteratura artistica e nazionale*, « Paragone », 1952, n. 33, pp. 11 s.
L. GRASSI, *Costruzione della critica d'arte*, Roma, 1955, pp. 73 ss.
— *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, ' non finito ' e la costruzione dell'opera d'arte*, in « Studi in onore di Pietro Silva », Firenze, 1957, p. 101.
G. C. ARGAN, *La ' rettorica ' e l'arte barocca*, in « Rettorica e Barocco », Roma, 1955, p. 10.
E. BATTISTI, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, « Commentari », VI, 1955, pp. 251 ss.
— *La critica di Michelangelo dopo il Vasari*, « Rinascimento », VII, 1956, pp. 150 s., 249, 253 ss., 262.
A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956, II, p. 203.
M. ROSCI, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento*, « Acme », IX, 1956, 1, pp. 62 s.
P. BAROCCHI, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, « Atti dell'Accademia toscana di scienze e lettere ' La Colombaria ' », VIII, 1957, pp. 197 ss.
J. THUILLIER, *Polémiques autour de Michel-Ange au XVII^e^ siècle*, « XVII^e^ Siècle », nn. 36-37, 1957, p. 368.
J. H. HAGSTRUM, *The Sister Arts*, Chicago, 1958, p. 71.
J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, pp. 86 n. 1, 96 n. 1, 108, 159 n. 1, 397 n. 1.
F. ULIVI, *L' imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959, pp. 64 s.
C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, pp. 390 s., 407.

Riproduciamo il testo della *princeps*, ma tenendo presente anche l'esatta ristampa fiorentina del 1735, che almeno in un caso aiuta a migliorare la lezione originale (*Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino* ecc. [il frontespizio riproduce quello della *princeps*, salvo che gli è affrontata la sua traduzione in francese]. In Firenze MDCCXXXV. Per Michele Nestenus e Francesco Moücke). Il nostro intervento, discreto come sempre, si è anche preoccupato, questa volta, di rispettare quelle peculiarità che potessero tradire il sostrato linguistico veneziano (ad es. qualche scempia invece della doppia e qualche sonora invece della sorda); benché

il Dolce, grammatico e correttore tipografico, raramente deroghi alla norma bembesca e adotti un'ortografia assai regolare.

Ci siamo scostati dalla lezione della *princeps* (P) nei punti seguenti:

p. 158, l. 35 s.: *e volendo*] P ha *e' volendo*.

p. 169, l. 31: ⟨*FAB.*⟩ *Sono cotali lode*] Il personaggio Fabbrini è stato da noi reinserito a questo punto sulla scorta della traduzione francese affiancata alla ristampa fiorentina del 1735 (p. 169), mentre P assegna all'Aretino anche questa frase, che evidentemente costituisce una battuta a sé.

p. 183, l. 19: *manchi*] P ha *manchino*.

p. 191, l. 30: *accanto in letto*] P ha *accanto un letto*, che abbiamo corretto sull'indicazione, oltre tutto, dello stesso disegno raffaellesco qui descritto.

Vincenzio Danti: Trattato delle perfette proporzioni

L'incompiuta opera del Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno. Di Vincenzio Danti. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo de' Medici, Duca di Fiorenza et di Siena*. In Firenze, 1567, ha goduto di una scarsa fortuna editoriale e, nonostante l'interesse suscitato negli eruditi umbri (Pascoli) e nei classicisti (Cicognara), conta la sola ristampa di Perugia, 1830, procurata da G. B. Vermiglioli, che ha seguito « lo stesso ordine e la stessa ortografia » della principe. Tale ristampa, priva di commento e dotata di una introduzione di nessun interesse esegetico, è divenuta anch'essa molto rara.

Per la bibliografia, ci limitiamo ad indicare le voci che riguardano il Danti trattatista:

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini*, Roma, 1732, pp. 137 ss.

G. B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini*, Perugia, 1829, I, pp. 372 s.

SCALVANTI, *Un filosofo dell'arte in Perugia,* « L'Umbria », 25-1-1898.
J. SCHLOSSER, *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik,* « Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. A. H Kaiserhauses », XXXI, 1913-14, pp. 73 ss.
— *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, pp. 336, 385 s.
E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Firenze, 1952, pp. 58 s., 70, 153 n. 52.
— *Meaning in the visual arts,* New York, 1957, p. 106 n. 108.
A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600* [1940], Oxford, 1956, p. 101.
V. MARIANI, *Poesia di Michelangelo,* Roma, 1941, p. 79.
E. TEA, *La proporzione nelle arti figurative,* Milano, 1945, p. 84.
E. GRASSI, *Giovambattista Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento,* « L'Arte », L, 1948, pp. 3 ss. dell'estr.
M. L. PERER, *L'ambiente attorno a Michelangelo.* « Acme », III, 1950, 1, pp. 113, 143 ss.
V. DE RUVO, *La concezione estetica di G. Vasari,* in « Studi Vasariani. Atti del Convegno internaz. per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari », Firenze, 1952, p. 51.
A. M. PARIS, *Sistema e giudizi nell' 'Idea' del Lomazzo,* « Atti del Seminario di Storia dell'Arte », Pisa-Viareggio, 1953, p. 189.
R. J. CLEMENTS, *Eye, Mind and Hand in Michelangelo's Poetry,* « PMLA », 1954, pp. 330 s., 335.
M. ROSCI, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento,* « Acme », IX, 1956, 1, pp. 78 ss.
E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo,* « Commentari », VII, 1956, pp. 103 ss., 255.
F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento,* Milano, 1959, p. 136.
C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento,* in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, pp. 407 ss.

Per il primo ed unico libro del *Trattato* del Danti abbiamo riprodotto il testo della *princeps* (P). I casi in cui la nostra lezione ne diverge sostanzialmente sono i seguenti:

p. 216, l. 4: *sollunari*] P ha *solunari,* certo 'sublunari', di cui abbiamo raddoppiato l'*l* secondo i criteri editorii già enunciati.
p. 221, l. 5: *locata*] P ha *locato.*
p. 234, l. 7: *od alcun*] P ha *o d'alcun,* che sintatticamente fa difficoltà.
p. 242, l. 30: *dei solidi, sotto i quali*] P ha *delle solidi; sotto lequali.*
p. 244, l. 34 s.: *perfetti et imperfetti*] P ha *perfette, et imperfette.*
p. 249, l. 23: *circa i vegetativi*] P ha *circa il vegetativi,* che meno bene potrebbe essere corretto *circa il vegetativo.*

p. 252, l. 3: *se essa natura*] P ha *et essa Natura*.
p. 266, l. 2: *che la più*] P ha *che è la più*.
p. 267, l. 33: *procederà*] P ha *procedere*.
p. 268, l 5: *cotali*] P ha *con tali*.

Cristoforo Sorte: Osservazioni nella Pittura

Cristoforo Sorte, veronese, iniziatosi nella pittura, l'abbandonò per dedicarsi prevalentemente alla corografia, sì che può considerarsi piuttosto uno scienziato che un artista. I pochi dati biografici che possediamo su di lui lo mostrano attivo in Mantova, in Verona e in Venezia, dove collaborò ai restauri del Palazzo Ducale dopo gli incendi del 1574 e del 1577. Per queste e altre rare notizie sulla sua attività si vedano gli scritti del Zannandreis, dell'Almagià e del Battisti citati nella bibliografia. Le *Osservazioni nella Pittura di M. Christoforo Sorte al Magnifico et Eccellente Dottore et Cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali*. Cum privilegio. In Venetia, appresso Girolamo Zenaro, MDLXXX, furono ristampate nel 1594 a Venezia, presso Rampazetto, con l'aggiunta di una Cronichetta sull'origine di Verona, composta nel 1388 (Cicognara); ristampa che ci è stata irreperibile. Da allora l'opuscolo del Sorte giacque dimenticato fino al tardo Ottocento, quando rivide la luce nel « Giornale di Erudizione Artistica, pubblicato a cura della R. Commissione conservatrice di belle arti nella provincia dell'Umbria », V, 1876, pp. 20 ss., e la loro fama restò circoscritta in un ambito regionale fino alla rivalutazione compiutane dallo Schlosser.

Bibliografia

S. Maffei, *Verona illustrata* [1731], III, Milano 1825, p. 403.
D. Zannandreis [† 1836], *Le Vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, a cura di G. Biadego, Verona, 1891, pp. 40 s.
R. Almagià, *L' 'Italia' di Giovanni Antonio Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Napoli-Città di Castello-Firenze, 1922, pp. 38 ss.
— *Monumenta Italiae Cartographica*, Firenze, 1929, pp. 37-39.

— *Le carte dei territori veneziano, padovano e trevigiano e del Friuli di Cristoforo Sorte*, a cura di R. A., pubblicate dall'Istituto di Geografia dell'Università di Roma, Serie B, n. 3 (s.d.).
J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica* [1924], Firenze, 1935, pp. 343 s., 350.
R. Pallucchini, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Venezia, 1943, pp. 24, 30.
E. Battisti, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, pp. 251 s.
F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, I, pp. 10 ss. e n. 7, 191 n. 16.

Il testo da noi seguito è quello della *princeps* (P), nella cui lezione siamo intervenuti sostanzialmente solo nei casi seguenti:

p. 286, l. 33 s.: *colore dell'aurora*] P ha *colore dall'Aurora.*
p. 288, l. 13: *con gli altri*] P ha *come gli altri.*
p. 293, l. 12 s.: *come e' gli assegni*] P ha *come egli assegni.*

COMMENTO

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI USATE NEL COMMENTO

ALBERTI, *Della Pittura*:	L. B. ALBERTI, *Della Pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950.
ARETINO:	*Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. Pertile, a cura di E. Camesasca, voll. I-II, Milano, 1957.
ARISTOTELE:	*Primum (-decimum) volumen Aristotelis*. Apud Iunctas, Venetiis, 1562.
ARMENINI:	*De' veri precetti della pittura, di Gio. Batista Armenino da Faenza*, Pisa, 1823.
BALDINUCCI, *Vocab.*:	F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Verona, 1806.
BATTELLI:	L. DOLCE, *L'Aretino. Dialogo della Pittura*, con l'aggiunta di varie rime e lettere. Introd. e note di G. BATTELLI, Firenze, 1910.
BORGHINI [1584]:	R. BORGHINI, *Il Riposo*, Milano, 1807.
BOTTARI - TICOZZI:	*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, pubblicata da M. GIO. BOTTARI e continuata fino ai nostri giorni da S. TICOZZI, Milano, 1822-25.
BRONZINO:	A. BRONZINO, Lettera a B. Varchi, nel presente volume, pp. 63-67.
CAMESASCA:	P. PINO, *Dialogo di Pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano, 1954.
CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*:	*Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione*, a cura di V. Cian, Firenze, 1947.
CELLINI:	B. CELLINI, Lettera a B. Varchi del 28-I-1546 (st. fior.), nel presente volume, pp. 80 s.
COMANINI:	G. COMANINI, *Il Figino overo del fine della Pittura*, Mantova, 1591.
CONDIVI:	*Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi*, a cura di G. De Rossi, Pisa, 1823.
DANIELLO, *Poetica*:	B. DANIELLO, *Della Poetica*, Vinegia, 1536.
DANTI:	V. DANTI, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, nel presente volume, pp. 207-269.
DOLCE:	L. DOLCE, *Dialogo della Pittura*, nel presente volume, pp. 141-206.

DONI, *Disegno*: *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appartenenti a queste arti; e si termina la nobiltà dell'una e dell'altra professione*, Vinetia, Gabriel Giolito, 1549.

FRANCESCO D'OLANDA: *Dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda*, a cura di A. M. Bessone Aureli, Roma, 1953.

GAYE: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. Giov. Gaye*, Firenze, 1839-40.

GIANNOTTI, *Dialogi*: *Dialogi di Donato Giannotti...*, a cura di D. Redig De Campos, Firenze, 1939.

LEONARDO: LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting* [*Codex Urbinas Latinus 1270*], a cura di Ph. McMahon, Princeton, 1956, vol. II. Facsimile.

MICHELANGELO: M. BUONARROTI, Lettera a B. Varchi, nel presente volume, p. 82.

Opere di B. V.: *Opere di B. Varchi*, Trieste, 1858-59.

PALLUCCHINI: P. PINO, *Dialogo di Pittura*, a cura di Rodolfo e Anna Pallucchini, Venezia, 1946.

PANOFSKY: E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, 1952.

PETRARCA: F. PETRARCA, *Le Rime sparse e i Trionfi*, a cura di E. Chiòrboli, Bari, 1930.

PINO: P. PINO, *Dialogo di Pittura*, nel presente volume, pp. 93-139.

PLINIO, *Nat. Hist.*: PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, testo, traduzione e note a cura di S. Ferri, Roma, 1946.

PONTORMO: I. PONTORMO, Lettera a B. Varchi del 18-II-[1547], nel presente volume, pp. 67-69.

PWRE: PAULY-WISSOWA, *Real-Enzyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894 ss.

SANGALLO: F. DA SANGALLO, Lettera a B. Varchi, nel presente volume, pp. 71-78.

SCHLOSSER: J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze, 1935.

SORTE: C. SORTE, *Osservazioni nella Pittura*, nel presente volume, pp. 271-301.

TASSO: B. TASSO, Lettera a B. Varchi del 16-II-1546 (st. fior.), nel presente volume, pp. 69-71.

TEOFRASTO: *Theophrasti Historia plantarum*, in *Theophrasti Eresii Opera quae supersunt omnia Graeca*, recensuit latine interpretatus est... Fr. Wimmer, Parisiis, MCMXXXI.

TEOFRASTO, *De lapid.*: in *Theophrasti Eresii Opera quae supersunt omnia Graeca*, recensuit latine interpretatus est... Fr. Wimmer, Parisiis, MCMXXXI.

TRIBOLO: N. TRIBOLO, Lettera a B. Varchi del 15-II-1546 (st. fior.), nel presente volume, pp. 78-80.

VARCHI: B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc.*, nel presente volume, pp. 3-58; e *Libro della Beltà e Grazia*, ivi, pp. 83-91.

VASARI: G. VASARI, Lettera a B. Varchi del 12-II-1547, nel presente volume, pp. 59-63.

VASARI, I-VIII: G. VASARI, *Le Vite ecc.*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze, 1878-85.

VASARI, T: G. VASARI, *Le Vite ecc.*, secondo l'edizione fiorentina del 1550 pei tipi di Lorenzo Torrentino, riprodotta a cura di C. Ricci, Roma, 1927.

BENEDETTO VARCHI

DELLA MAGGIORANZA DELLE ARTI

pagina 4:

[1] Amico del Varchi, con cui dimorò a Padova. Poeta bernesco, dantista e uomo politico al servizio di Cosimo I, fu tra i membri dell'Accademia Fiorentina che ebbero maggiori rapporti con gli artisti (cfr. A. Greco, *Lettere familiari di A. Caro*, I, Firenze, 1957, p. 14, n. 1; D. Heikamp, *Rapporti fra accademici e artisti nella Firenze del '500*, « Il Vasari », XV, 1957, p. 9 dell'estr.). È presente più volte nel carteggio michelangiolesco (K. Frey, *Sammlung Ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti*, Berlin, 1899, pp. 354, 377 ss.) e in quello vasariano (K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1929-30, I, pp. 152, 175, 332, 359, 594; II, p. 861). A lui rispose il Buonarroti per ringraziarlo dell'invio della lezione varchiana sul sonetto « Non ha l'ottimo artista alcun concetto », e pregandolo di ringraziare l'autore (G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 524). Sul Martini vedi anche G. Negri, *Istoria degli Scrittori Fiorentini*, Ferrara, 1722, p. 384.

[2] Cioè la lezione sul sonetto « Non ha l'ottimo artista alcun concetto », tenuta nell'Accademia Fiorentina la seconda domenica di quaresima del 1546 e pubblicata insieme alla lezione sulla maggioranza delle arti.

pagina 7:

[1] Averroè « che 'l gran comento feo »; com(ento) citato espressamente più avanti, p. 12.

pagina 8:

[1] Il Filosofo per antonomasia è naturalmente, ancora per il Varchi, Aristotile; e lo si avverte una volta pér tutte.

pagina 9:

[1] Cfr. la cit. lezione sul sonetto « Non ha l'ottimo artista alcun concetto », *Opere di B. V.*, II, p. 617: « Diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia: ' Forma agens respectu lecti est in anima artificis... '

Ed il suo dottissimo Commentatore, volendo diffinire che cosa fosse arte, disse: ' Ars nihil aliud est quam forma rei artificialis, existens in anima artificis, quae est principium factivum formae artificialis in materia ' ».

pagina 10:

[1] Nella lezione *Della Natura*, tenuta nell'Accademia Fiorentina la prima domenica di quaresima dell'anno 1547 (cfr. *Opere di B. V.*, II, pp. 648 ss.).

pagina 11:

[1] Cioè nella lezione sulla creazione ed infusione dell'anima razionale, che il Varchi tenne presso l'Accademia Fiorentina nel dicembre 1543, dichiarando la seconda parte del canto XXV del *Purgatorio* (*Opere di B. V.*, II, pp. 313 ss.).

pagina 13:

[1] Il Medico per antonomasia è Galeno (Pergamo 129 - ivi, o Roma, 201), autore, fra l'altro, della celebre *Methodus medendi*, che costituì per molti secoli il breviario della scienza medica.

[2] Con traslitterazione corretta e non itacizzante, *Techne*. È il trattato Περὶ τέχνης, sull'arte del medico, che però, contrariamente a quanto sembra ritenere il Varchi, fa parte del *Corpus Hippocraticum*.

[3] Cfr. ancora la lezione sulla creazione ed infusione dell'anima razionale, in *Opere di B. V.*, II, pp. 313 s.

pagina 14:

[1] Son. CCCLV del Canzoniere.

[2] Marco Manilio, vissuto tra il sec. I a. C. e il sec. I d. C., fu autore di un poema latino *Astronomica*, molto ammirato nell'antichità e riscoperto e studiato nel sec. XIV.

[3] *Georg.*, I, 145 s. e 133.

pagina 15:

[1] Vv. 94-99.

pagina 16:

[1] Fantocci o burattini di cencio o di legno, con un fusto o manico in vece di piedi. Detti forse così perché dapprima coperti di veste e cappuccio a modo di frate (*Voc. della Crusca*[5], s. v.).

[2] Giuochi di prestigio.

pagina 18:

[1] I Μηχανικά sono un'opera oggi ritenuta apocrifa.

pagina 19:

[1] Edito per la prima volta nel 1827: B. VARCHI, *Questioni dell'Alchimia,* codice inedito pubblicato da D. Moreni, Firenze, Magheri, 1827.

pagina 20:

[1] *Trionfo d'Amore,* II, 121-122.

pagina 24:

[1] L'undecimo libro degli *Elementi* euclidei concerne infatti la geometria dei solidi, cioè dello spazio.

[2] Cfr. p. 10 n. 1.

pagina 26:

[1] Petrarca, canz. « Quel c'ha nostra natura in sé più degno », v. 70.

pagina 27:

[1] Il Varchi ne ha già parlato nella cit. lezione sul sonetto « Non ha l'ottimo artista alcun concetto » ed anche nella lezione ottava sopra il primo canto del Paradiso (*Opere di B. V.*, II, pp. 615 e 393 s.). Sulla derivazione aristotelica del concetto di materia in potenza, e sulla sua fortuna nel Cinquecento, cfr. J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari,* Paris, 1959, pp. 81 s. n. 5, e i suoi rinvii.

[2] Cfr. la cit. lezione sul sonetto « Non ha l'ottimo artista alcun concetto », *Opere di B. V.*, II, p. 614: « Si ricerca ancora l'arte e la pratica; onde, chi non ha queste, potrebbe immaginar bene ed operar male, perché dell'arti manuali non basta l'ingegno, ma bisogna l'esercitazione. E quello che diciamo d'un fabbro, diciamo de' legnaiuoli e di tutti gli altri esercizi parimente, perché in tutti può non solo operare meglio uno che un altro, ma immaginare ancora. Ma quello è solo vero maestro, che può perfettamente mettere in opera colle mani quello che egli s'è perfettamente immaginato col cervello ».

[3] La *Destructio destructionum,* scritta in difesa della filosofia aristotelica contro la *Destructio philosophorum* del teologo Al Gazali (1058-1111 c.).

pagina 30:

[1] Eustrazio (e non Eustazio, come reca la *princeps*), metropolita di Nicea, morto circa il 1120, è l'autore di famosi commentari all'Etica Nicomachea e agli Analitici posteriori, tradotti in latino nel medioevo e usati anche da Tommaso d'Aquino.

[2] Vv. 408-411.

pagina 31:

[1] Nella famosa disputa tra l'antiplatonico Trapezunzio (1395-1488) ed il platonico Bessarione (1395-1472) il Varchi riconosce il primato di que-

st'ultimo, che aveva potuto offrire al platonismo fiorentino una formula conciliatrice, in chiave plotiniana, tra la dottrina platonica e quella aristotelica (cfr. E. GARIN, *La Filosofia*, « Storia dei Gen. lett. ital. », Milano, 1947, I, p. 284).

[2] Cfr. la cit. lezione sopra la creazione ed infusione dell'anima razionale, *Opere di B. V.*, II, pp. 319 s.

pagina 35:

[1] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 122 ss. Ne citeremo gli argomenti a favore della pittura e della scultura seguendo la trama riassuntiva del Varchi, in modo da porre in evidenza la riduzione concettuale che egli ne opera col suo « procedere filosoficamente ».

[2] Cfr. *Della Pittura*, pp. 76 ss. Come per il Castiglione, e per le stesse ragioni, citeremo le argomentazioni dell'Alberti a favore della pittura seguendo la trama riassuntiva del Varchi.

[3] La qualifica di « grandissimo » che il Varchi dà anche all'Alberti pittore è certo una estensione dovuta alla fama dell'architetto. Lo stesso Alberti nel suo *Della Pittura*, p. 81, si professa un dilettante: « Sia licito confessare a me stesso: io se mai per mio piacere mi do a dipigniere, qual cosa fo non raro quando dall'altre mie maggiori faccende io truovo otio, ivi con tanta voluptà sto fermo al lavoro, che spesso mi maraviglio così avere passate tre o quattro ore ». Cfr. anche VASARI, II, pp. 535 ss.: « Nella pittura non fece Leon Battista opere grandi né molto belle; conciossiaché quelle che si veggiono di sua mano (che sono pochissime) non hanno molta perfezione; né è gran fatto, perché egli attese più agli studi che al disegno ».

[4] Il Varchi riassume ora gli argomenti più generici dell'Alberti e del Castiglione: cfr. *Della Pittura*, pp. 76 ss., 78: « E così extimo, quando tutte le altre buone arti furono da i nostri maggiori acomandate dalle lettere, con quelle insieme da i nostri latini scriptori fu la pittura non negletta, già che i nostri Toscani antiquissimi furono in Italia maestri in dipignere peritissimi »; *Il Cortegiano*, pp. 122 s.

[5] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 77; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 80; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 122: « Ricordami aver letto che gli antichi, massimamente per tutta Grecia, voleano che i fanciulli nobili nelle scole alla pittura dessero opera, come a cosa onesta e necessaria, e fu questa ricevuta nel primo grado dell'arti liberali, poi per pubblico editto vetato che ai servi non s'insegnasse ».

[6] Cfr. *Epist. ad Lucil.* 88, 18: « Non... adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros ».

pagina 36:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.* 35, 19; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 79: « Lucio Manilio ciptadino romano et Fabio huomo nobilissimo furono dipintori »; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 122 s.: « Presso ai Romani ancor s'ebbe in onor grandissimo [la pittura] e da questa trasse il cognome la casa nobilissima de' Fabii, ché il primo Fabio fu cognominato Pittore, per esser in effetto eccellentissimo pittore e tanto dedito alla pittura, che avendo dipinto le mura del Tempio della Salute, gl'inscrisse il nome suo; parendogli che, benché fusse nato in una famiglia così chiara, ed onorata di tanti titoli di consulati, di triunfi e d'altre dignità, e fusse letterato e perito nelle leggi e numerato tra gli oratori, potesse ancora accrescere splendore ed ornamento alla fama sua lassando memoria d'essere stato pittore ».

[2] Cfr. D. LAERZIO, III, 5; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 79.

[3] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 135; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 79; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp 128 s.: « Quivi potrei dirvi... Metrodoro, filosofo e pittore eccellentissimo, esser stato da Ateniesi mandato a Lucio Paolo per ammaestrargli i figlioli, ed ornargli il trionfo che a far avea ».

pagina 37:

[1] Da buon erudito il Varchi cita le *Vite* ancora inedite sullo stesso piano documentario, quasi enciclopedico (« per lo averne scritto lungamente e con gran diligenza »), del repertorio pliniano. Si ricordi come a tali interpretazioni risponda lo stesso Vasari, quando, nel famoso Proemio della seconda parte, distingue acutamente tra storia e cronaca e rifiuta proprio il « tedio e la lunghezza » delle citazioni tradizionali: « Avendo io preso a scriver la istoria de' nobilissimi artefici... mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora, discorrendo, il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori; investigando, quanto più diligentemente ho saputo, di far conoscere a quelli che questo per sé stessi non sanno fare, le cause e le radici delle maniere e del miglioramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi tempi e in diverse persone. E perché nel principio di queste Vite io parlai della nobiltà ed antichità di esse arti, quanto a questo proposito si richiedeva, lasciando da parte molte cose di che io mi sarei potuto servire, di Plinio e d'altri autori, se io non avessi voluto, contro la credenza forse di molti, lasciar libero a ciascheduno il vedere le altrui fantasie ne' propri fonti: mi pare che e' si convenga fare al presente quello che, fuggendo il tedio e la lunghezza mortal nemica dell'attenzione, non mi fu lecito fare allora, cioè aprire più diligentemente l'animo e intenzione mia », VASARI, II, p. 94.

[2] Il Varchi li menziona fuggevolmente, senza soffermarsi sugli episodi famosi narrati da Plinio e anche dal Castiglione (*Il Cortegiano*, p. 128).

[3] Il Varchi genericizza l'esempio pliniano di Zeusi (PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 62; ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 76 s.; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 128: « Quivi potrei dirvi... che siansi già trovati alcuni pittori che donavano l'opere sue, parendo loro che non bastava oro né argento per pagarle »).

[4] Il Varchi generalizza l'esempio di Demetrio Poliorcete (cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 104; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 79; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 128 s.: « Quivi potrei dirvi... come tanto pregiata fusse una tavola di Protogene, che essendo Demetrio a campo a Rodi, e possendo intrar dentro appiccandole il foco dalla banda dove sapeva che era quella tavola, per non abbrusciarla restò di darle battaglia e così non prese la terra »).

[5] Sotto l'« universalità » della pittura il Varchi intende riassumere, da « filosofo », le argomentazioni che gli sembrano comuni ai ben diversi sostenitori di questa arte. La sua insensibilità storica e stilistica arriva persino a forzare la citazione pliniana (*Nat. Hist.*, 35, 96: « Pinxit [Apelles] et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura, quae Bronten Astrapen Ceraunobolian appellant »), a porre cioè sullo stesso piano le notizie favolose degli antichi e le consapevoli affermazioni stilistiche dei trattatisti e degli artisti quattro e cinquecenteschi (basti confrontare ad es. le osservazioni tecniche dell'ALBERTI, *Della Pittura*, p. 77, che vede riunite nella pittura le proprietà delle altre arti; quelle, più letterarie, del CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., che già parla, castigatamente, della contraffazione delle carni e dei panni; quelle, più scientifiche e cosmiche, di LEONARDO, f. 24 v. s., e infine quelle fenomeniche, pienamente manieristiche, del VASARI e anche del PONTORMO nelle loro lettere al Varchi (v. più avanti pp. 61 ss., 68).

[6] Cfr. le ben più significative indicazioni stilistiche del CASTIGLIONE (*Il Cortegiano*, pp. 126 s.: « Parvi poi che di poco momento sia la imitazione dei colori naturali in contrafar le carni, i panni e tutte l'altre cose colorate? Questo far non pò già il marmoraro, né meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri e azzurri, col splender di que' raggi amorosi. Non pò mostrare il color de' capegli flavi, no 'l splendere dell'arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que' lampi e saette, non lo incendio d'una città, no 'l nascere dell'aurora di color di rose, con que' raggi d'oro e di porpora; non pò in summa mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore »), di LEONARDO (f. 25: « Il pittore ti mostrerà... le nebbie, per le quali con dificultade penetrano le spezie delli obbietti; egli le pioggie, che mostrano dopo sé li nuvoli con monti e valli; egli le polvere, che mostrano in sé e dopo sé li combattenti d'esse mottori; egli li fiumi più o men densi; questo ti dimostrarà li pesci scherzanti infra la superfizie dell'acqua et il fondo suo; egli le pulite ghiare con varii colori possarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati dalle verdeggianti

erbe dentro alla superfizie de l'acqua; egli le stelle in diverse altezze sopra di noi, e così altri innumerabili effetti, alli quali la scultura non aggionge »), del VASARI e del PONTORMO (pp. 61, 68).

[7] Il Varchi riduce alle categorie di « quantità » e « qualità » le ben più minute e pregnanti dimostrazioni dell'ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 76 s., del CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 125 ss., di LEONARDO, ff. 24 v. s., del VASARI, del BRONZINO e del PONTORMO (pp. 61 ss., 63 ss., 67 ss.).

pagina 38:

[1] Né l'Alberti, né il Castiglione, né gli artisti che risposero all'inchiesta menzionano i due episodi di Zeusi, che il Varchi sembra riprendere, *sponte sua,* da Plinio, equivocando, per il primo, con Apelle (*Nat. Hist.*, 35, 66, 65).

[2] Cfr. VASARI, p. 62.

[3] Cfr. LEONARDO, ff. 20, 23 v. s., BRONZINO, p. 64, PONTORMO, p. 68, SANGALLO, pp. 71 ss.

[4] Cfr. LEONARDO, ff. 20, 23 v. s., PONTORMO, p. 68.

[5] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 126: « E se bene il pittore non fa la figura tonda, fa que' musculi e membri tondeggiati di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono con tal maniera, che benissimo comprender si pò che 'l pittor ancor quelle conosce ed intende. Ed a questo bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzion della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d'ombre vi mostra anco in una superficie di muro dritto il piano e 'l lontano, più e meno come gli piace »; LEONARDO, ff. 23, 27; VASARI, pp. 60 s.; SANGALLO, p. 77.

[6] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 125 s.: « Alle statue mancano molte cose che non mancano alla pittura, e massimamente i lumi e l'ombre: perché altro lume fa la carne ed altro fa il marmo; e questo naturalmente imita il pittore col chiaro e scuro, più e meno, secondo il bisogno, il che non pò fare il marmorario »; LEONARDO, ff. 23, 27; VASARI, pp. 60 s.; PONTORMO, p. 68; SANGALLO, pp. 72, 77.

[7] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 76 s.; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 125 ss.; LEONARDO, ff. 28, 23 v.: « La scultura con poca fatica mostra quel ch'è, la pittura pare cosa miracolosa a far parere palpabile le cose impalpabili, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine; in effetto la pittura è ornata d'infinite speculazioni, che la scultura non l'adopra... La pittura è di maraviglioso artifizio, tutta di sottilissime speculazione, delle quali in tutto la scultura n'è privata per essere di brevissimo discorso »; VASARI, pp. 60 s.

[8] Cfr. VASARI, p. 60.

[9] Cfr. VASARI, pp. 60 s.

pagina 39:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 77; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 126, cit. nella nota 5 a p. 38; LEONARDO, ff. 23 v.: « Nissuna comparazione è dallo ingegno et artifizio e discorso della pittura a quello della scultura, se non della prospettiva, causata dalla virtù della materia e non dallo artefice », 27; VASARI, p. 61.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 80: « Anzi la pittura medesima pare si diletti del dipigniere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri et più facce di re barbate e crinite. Anzi più dicono che in una gemma di Pirro si trovò dipinto dalla natura tutte e nove le Muse distinte con un segnio »; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 123: « E veramente chi non estima questa arte, parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle tanto splendido, e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata, e di sì divini alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si pò che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta ».

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 77, e CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 124.

[4] Nel riferire l'argomento della varietà della « storia » il Varchi partecipa più dei bilanciamenti umanistici che delle eccentricità manieristiche dei pittori contemporanei (cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 91 s., LEONARDO, f. 61, PONTORMO, p. 68).

[5] Il Varchi riprende due citazioni del TASSO, p. 70, senza fare alcuna preferenza tra Michelangelo e Raffaello.

[6] Comodità di spesa, di tempo, di materia, cioè minor fatica di corpo, su cui insistono soprattutto gli artisti: LEONARDO, f. 20, BRONZINO, pp. 64, 66 s., PONTORMO, pp. 68 s., SANGALLO, pp. 71 ss., MICHELANGELO, p. 82.

[7] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 77: « Né forse troverai arte alcuna non vilissima la quale non raguardi la pictura, tale che qualunque truovi bellezza nelle cose quella puoi dire nata dalla pittura »; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 123. Il Varchi, da buon erudito, non manca di aggiornarsi su esempi più recenti: l'insigne anatomista Andrea Vesalio (Bruxelles 1514-Zante 1564), laureato a Padova nel 1537 ed ivi poi docente, autore delle celebri *Tabulae anatomicae* (Venezia, 1538) e del *De humani corporis fabrica libri septem* (Basilea, 1543), cui fornì i disegni un discepolo di Tiziano, Stefano Calcar; il botanico Leonhart Fuchs, morto a Tubinga nel 1566, autore dell'illustrata *Historia stirpium* (1543); il pittore Francesco Bachiacca, che dipinse per il duca Cosimo « uno studiolo pieno d'animali e d'erbe rare ritratte dalle naturali » (VASARI, III, p. 592), e l'orologiaio Camillo della Volpaia, contemporaneo del Varchi e appartenente ad una nota famiglia di orologiai e astronomi fiorentini, dei quali la Biblioteca Laurenziana conserva un manoscritto cinquecentesco contenente studi di orologeria, meccanica e astronomia, con figure.

pagina 40:

[1] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 124, VASARI, p. 61, SANGALLO, pp. 71 s.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 76; VASARI, p. 62. Agli argomenti degli artisti il Varchi abbina le testimonianze dei poeti (i sonetti del Canzoniere petrarchesco nn. LXXVII e LXXVIII), aggiornandole sui contemporanei Gandolfo Porrino († 1552) e Francesco Maria Molza (1489-1544), entrambi modenesi e autori di stanze sul ritratto di Giulia Gonzaga dipinto dal Piombo (cfr. anche la lezione sul sonetto di Michelangelo: « Non ha l'ottimo artista alcun concetto », *Opere di B. V.*, II, p. 617).

[3] *Nat. Hist.*, 36, 15.

[4] Cfr. TRIBOLO, p. 79.

[5] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 124, BRONZINO, pp. 64 s., SANGALLO, p. 76, TRIBOLO, p. 79.

[6] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 127: « Penso che presso gli antichi fusse [la pittura] di suprema eccellenzia come l'altre cose: il che si conosce ancor per alcune piccole reliquie che restano, massimamente nelle grotte di Roma »; VASARI, VI, p. 551: « ...grottesche furono dette dall'essere state entro alle grotte ritrovate ».

[7] Son. CLV del Canzoniere, vv. 9 s.

pagina 41:

[1] Cfr. LEONARDO, ff. 21 v.: « Dice lo scultore la sua arte essere più degna che la pittura, conciossiaché quella è più etterna per temer meno l'umido, el fuoco, el caldo e 'l freddo, che la pittura. A costui si risponde che questa tal cosa non fa più dignità nello scultore, perché tal permanenza nasce dalla materia e non dall'artefice », 23 v., 27; BRONZINO, pp. 65 s.; PONTORMO, p. 69.

[2] Cfr. LEONARDO, ff. 21 v. s., PONTORMO, p. 69.

[3] Cfr. LEONARDO, ff. 21 v. s.: « La qual dignità [l'eternità] pò ancora essere nella pittura dipingendo con colori di vetro sopra i mettalli o terra cotta, e quelli in fornace fare discorrere e poi pulire con diversi stromenti e fare una superfizie piana e lustra, come ai nostri giorni si vede fare in diversi luoghi di Francia e d'Italia e massime in Firenze nel parentado della Robbia, li quali hanno trovato modo di condurre ogni grand'opera in pittura sopra terra cotta coperta di vetro ».

[4] « Stanze sopra il ritratto della Signora Giulia Gonzaga », st. XV, in *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, a cura di P. Serassi, Bergamo, 1747, I, p. 139.

[5] « Stanze sopra il ritratto della Signora Giulia Gonzaga », st. XLII, secondo l'edizione procuratane dal Serassi, col falso nome del Molza, nel vol. I della cit. raccolta bergamasca delle opere molziane, pp. 148 ss. Si notino le varianti nei confronti del testo del Serassi: v. 2: « Il tempo nostro, e lo fai vago e bello »; v. 6: « Gir col fianco apoggiata a un arboscello ».

pagina 42:

[1] Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 125: « Ed a me par bene che l'una e l'altra sia una artificiosa imitazione di natura; ma non so già come possiate dir che più non sia imitato il vero, e quello proprio che fa la natura, in una figura di marmo o di bronzo, nella qual sono le membra tutte tonde, formate e misurate come la natura le fa, che in una tavola, nella qual non si vede altro che la superficie e que' colori che ingannano gli occhi: né mi direte già che più propinquo al vero non sia l'essere che 'l parere »; Bronzino, pp. 65 s.; Tasso, pp. 70 s.; Tribolo, pp. 78 s.; Cellini, p. 81.

[2] Cfr. per l'occhio Leonardo, f. 4 v.: « L'occhio nelle debite distanzie e debiti mezzi meno s'inganna nel suo uffizio che nissun altro senso, perché vede se non per linee rette, che compongono la piramide che si fa basa dell'obbietto, e la conduce a esso occhio... Il gusto et il tatto, che toccano l'obbietto, han solo notizia d'esso tatto »; e per il tatto Bronzino, pp. 64, 67, e Tasso, p. 70.

[3] *De rerum natura*, II, 434 s. La citazione è dovuta ancora una volta al gusto erudito del Varchi.

[4] Cfr., tra i censori più rigidi, Tribolo, pp. 79 s., e Cellini, p. 81.

[5] Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 126: « E se ben il pittore non fa la figura tonda, fa que' musculi e membri tondeggiati di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono, con tal maniera che benissimo comprender si pò che 'l pittor ancor quelle conosce ed intende ».

pagina 43:

[1] Il Varchi risponde giustamente al ragionamento cavilloso sostenuto dal Bronzino, pp. 66 s., proprio con argomenti da pittore.

pagina 44:

[1] Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 125: « Ed a me par bene che l'una e l'altra [la pittura e la scultura] sia una artificiosa imitazione di natura... E voi ben dite vero che l'una e l'altra è imitazione della natura »; e anche Bronzino, pp. 64, 66.

[2] Cfr. Vasari, p. 62, e Pontormo, pp. 67 s.

[3] È il punto culminante della dissertazione varchiana, che, traducendo in termini filosofici gli argomenti dei trattatisti e degli artisti, trova nel « fine » della pittura e della scultura (cfr. invece le definizioni del Castiglione e del Bronzino citate nella nota prec.) la chiave di volta della disputa.

pagina 45:

[1] È la formula « filosofica » con cui il Varchi accomuna le aspirazioni stilistiche dei trattatisti e degli artisti. Ovviamente nella sua scala

elementare degli « accidenti » (dubbiosi, certi, opinabili) i giudizi « secondo la varietà delle nature » non possono avere che un'importanza marginale. Ancora una volta la « filosofia » non ammette storia.

[2] La divagazione è tutta in funzione non delle « altre arti », ma degli artefici, alcuni dei quali amici dello scrittore: come Battista Tasso, intagliatore e « architettore di palazzo », che « non fu mai buon architettore per aver lasciato un'arte nella quale molto valeva e datosi a un'altra nella quale non sapea straccio » (VASARI, VI, p. 96), e Antonio Bachiacca, fratello di Francesco, che fece « i ricami pieni di perle e di altre cose di pregio » per il letto nuziale di don Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria (VASARI, VI, p. 456). Di una fama più che regionale godeva invece Alessandro Cesati, detto il Grechetto, lodatissimo come incisore anche dal Vasari (V, pp. 385 s).

[3] Cioè alla « riputazione » della pittura; cfr. p. 35.

[4] Il Varchi segue, financo nella sconcordanza, il VASARI, p. 62 l. 19 s. (e cfr. la nota relativa).

[5] Si noti che il Varchi riferisce al disegno l'esempio che Plinio, l'Alberti e il Castiglione riferiscono alla pittura (cfr. i testi cit. nella n. 5 di p. 35).

[6] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 124, LEONARDO, ff. 20 v. s., BRONZINO, pp. 64, 66, PONTORMO, p. 68, SANGALLO, pp. 74 ss., MICHELANGELO, p. 82.

pagina 46:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 81, LEONARDO, ff. 20 v. s., SANGALLO, pp. 74 ss.

[2] Cfr. BRONZINO, pp. 64 ss., e SANGALLO, pp. 74 ss.

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 79, e CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 122 s.

[4] Cfr. soprattutto SANGALLO, pp. 74 ss.

[5] Cioè gli « onori e premi grandissimi »; cfr. p. 37.

[6] Cfr. VASARI, p. 62.

[7] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 124: « Per esser le statue più durabili, si poria forse dir che fussero di più dignità; perché, essendo fatte per memoria, satisfanno più a quello effetto per che son fatte, che la pittura »; BRONZINO, p. 64; SANGALLO, pp. 76 s.

[8] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 7, 125; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 128: « Narransi ancor molti altri segni di benivolenzia d'Alessandro verso Apelle; ma assai chiaramente dimostrò quanto lo estimasse, avendo per publico comandamento ordinato che niun altro pittore osasse far la imagine sua ».

[9] Nel son. CCXXXII, vv. 1-4, del Canzoniere.

[10] Cioè l'universalità della pittura; cfr. p. 37.

[11] A pp. 41 s.

[12] Ecco due altri aneddoti (oltre quello dell'uva di Zeusi, cfr. nota 1 di p. 38) aggiunti *sponte sua* dal Varchi agli argomenti degli artisti.

pagina 47:

[1] Si noti il gusto tutto letterario con cui il Varchi abbina la citazione pliniana (*Nat. Hist.*, 36, 21) a quella michelangiolesca, scegliendo, per la mera rispondenza tematica, un'opera solo disegnata dal Buonarroti e non certo delle sue più famose (cfr. VASARI, VII, p. 277), mentre proprio le celebri *Ore* della Sagrestia Nuova potevano offrirgli esempi già sfruttati nel senso della agalmatofilia (cfr. A. F. DONI, *Lettere*, Venezia, 1544, ff. V s.).

[2] Il Varchi riespone in termini più filosofici le argomentazioni di pp. 41 s.

[3] Cfr. p. 44.

[4] La dimostrazione filosofica si colorisce ancora di esempi dotti, antichi e recenti (cfr. per Pigmalione anche CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 301). La stanza del Molza è la XLI dell'opera già cit., che nel v. 4 reca la lezione *per voi contenda.*

pagina 48:

[1] È questa appunto l'aspirazione del Varchi.

[2] Cfr. PONTORMO, p. 68.

[3] Cfr. LEONARDO, f. 26 v.: « Dice lo scultore che non pò fare una figura che non ne faccia infinite per gl'infiniti termini c'hanno le quantità continue »; BRONZINO, pp. 64 s.; TASSO, p. 70; SANGALLO, pp. 73, 77; CELLINI, p. 80.

[4] Cfr. SANGALLO, pp. 74 s.

[5] L'esemplificazioe delle opere è aggiunta dal Varchi, il quale si limita a citare le più famose.

[6] Cfr. BRONZINO, pp. 64 s., e PONTORMO, pp. 67 s.

[7] Cfr. SANGALLO, p. 73.

[8] Cfr. PONTORMO, p. 67.

pagina 49:

[1] Cfr. BRONZINO, p. 66.

[2] Cfr. PONTORMO, p. 68.

[3] Si allude probabilmente ad una cosmografia dell'oltretomba dantesco cui attendeva il Martini, come gli altri membri dell'Accademia Fiorentina cultore appassionato di Dante. Sulla sua attività di dantista cfr. l'introd. di O. GIGLI alla sua raccolta di *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri,* Firenze, 1855.

[4] Cfr. LEONARDO, f. 22: « Il basso rilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo e s'accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura, perché è obligato alla prospettiva; e 'l tutto rilievo

non s'impaccia niente in tal cognizione, perché egli adopra le semplici misure come l'ha trovate al vivo ».

[5] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 125 s.; LEONARDO, f. 23: « La scultura è sottoposta a certi lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto seco e lume et ombra. E lume et ombra è la importanzia adonque della scultura. Lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilevo, ch'ella genera per sé; et il pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi dove ragionevolmente lo farebbe la natura »; VASARI, pp. 60 s.

[6] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 125: « Estimo poi che la marmoraria sia più difficile, perché, se un error vi vien fatto, non si pò più correggere, ché 'l marmo non si ritacca, ma bisogna rifar un'altra figura; il che nella pittura non accade, ché mille volte si pò mutare, giongervi e sminuirvi migliorandola sempre »; LEONARDO, f. 21: « Dice lo scultore che, se egli leva di superchio, che non può agiongiere, com' il pittore »; BRONZINO, p. 64; SANGALLO, pp. 75 ss.

[7] Cfr. LEONARDO, f. 21, BRONZINO, p. 66, PONTORMO, p. 68.

[8] Cfr. BRONZINO, p. 66, e SANGALLO, p. 75.

[9] Allusione ad un incidente toccato all'*Ercole e Caco* del Bandinelli, e sul quale non ho trovato più precisa testimonianza.

pagina 50:

[1] Cfr. BRONZINO, p. 66.

[2] Cfr. SANGALLO, p. 77.

[3] Cfr. p. 38 e VASARI, p. 60.

[4] Cfr. p. 38 e VASARI, p. 62.

[5] Cfr. CELLINI, p. 80.

[6] Cfr. CELLINI, p. 80. La citazione dell'ALBERTI è dovuta al Varchi (cfr. *Della Pittura*, pp. 109 s.: « Et se pure ti piace ritrarre opere d'altrui perché elle più techo ànno pazienza che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocre sculptura che una ottima dipintura, però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimiliarteli, ma dalle cose scolpite impari asimiliarti et impari conosciere et ritrarre i lumi... Et forse più sarà utile exercitarsi al rilievo che al disegnio. Et s'io non erro, la sculptura più sta certa che la pittura et raro sarà chi possa bene dipigniere quella cosa della quale elli non conosca ogni suo rilievo: et più facile si truova il rilievo scolpendo che dipigniendo »).

[7] Cfr. p. 39.

pagina 51:

[1] Si noti il gioco etimologico, consono al letteratissimo Varchi.

[2] Cioè della « magnificenza » e dell'« ornamento », cfr. p. 39.

[3] Cfr. BRONZINO, p. 65. Gli esempi concreti sono in parte ripresi dal TASSO, p. 70: la Cappella di Roma, cioè la Sistina, la Loggia dei Chigi, cioè della Farnesina, il cortile del cardinale Andrea della Valle e la

casa del cardinale Paolo Emilio Cesi (cfr., per gli ultimi due esempi, VASARI, IV, p. 579: « Fece... [il Lorenzetto]... il disegno delle stalle ed il giardino di sopra per Andrea cardinale della Valle, dove accomodò nel partimento di quell'opera colonne, base e capitegli antichi, e spartì attorno, per basamento di tutta quell'opera, pili antichi pieni di storie; e più alto fece sotto certe nicchione un altro fregio di rottami di cose antiche, e di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, le quali sebbene non erano intere per essere quale senza testa, quale senza braccia ed alcuna senza gambe, ed insomma ciascuna con qualche cosa meno, l'accomodò nondimeno benissimo, avendo fatto rifare a buoni scultori tutto quello che mancava: la quale cosa fu cagione che altri signori hanno poi fatto il medesimo, e restaurato molte cose antiche, come il cardinale Cesis »). Il Varchi aggiunge, da parte sua, le glorie scultorie fiorentine.

[4] Cioè della « commodità et utilità », cfr. p. 39.

[5] Dipinte dal Pontormo con aiuti (cfr. VASARI, VI, pp. 280 ss.: « Avendo il duca Alessandro fatto in qualche parte racconciare la villa di Careggi, stata già edificata da Cosimo vecchio de' Medici, lontana due miglia da Firenze..., ordinò Sua Eccellenza che le... logge si facessero dipignere da Iacopo [Pontormo]... Avendo dunque Iacopo chiamato il Bronzino, gli fece fare in cinque piedi della volta una figura per ciascuno... e..., mentre Iacopo ed il Bronzino facevano queste figure, fecero gli ornamenti intorno Iacone, Pier Francesco di Iacopo ed altri... Messosi mano all'opera di Castello... [Cosimo I] ordinò che Iacopo dipignesse la prima loggia che si truova entrando nel palazzo di Castello a man manca »).

[6] Cfr. p. 39.

[7] Cfr. p. 46 n. 7.

[8] Son. CLXXXVII del Canzoniere. La dotta citazione è del Varchi.

[9] Cfr. BRONZINO, p. 65. Per il giardino di Castello cfr. la *Vita del Tribolo*, VASARI, VI, pp. 71 ss.

pagina 52:

[1] Cioè della « vaghezza e diletto », cfr. p. 40 e note relative.

[2] Cfr. p. 47.

[3] Cfr. pp. 46 e 51, e note relative.

[4] Cfr. p. 42 n. 2.

[5] Stanza XLIV dell'edizione Serassi, che al v. 4 legge a *ritrovarle*.

pagina 53:

[1] Cfr. p. 11.

[2] Il Varchi allude probabilmente ai paragoni tra pittura e poesia dei più importanti trattati di poetica del '500 (tra cui la *Poetica* di BERNARDINO DANIELLO, stampata a Venezia nel 1536), che hanno a fonda-

mento le asserzioni di Aristotile e di Orazio circa l'affinità delle due arti (cfr. RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*, « Art Bulletin », XXII, 1940, pp. 204 ss., che sottolinea i punti di contatto tra il Varchi e il Dolce, sui quali torneremo più ampiamente a proposito di quest'ultimo).

[3] Il v. 100 del canto XXIX del *Purgatorio* suona, più esattamente: « Ma leggi Ezechiel che li dipigne »; la terzina citata subito dopo è in *Purg.*, XXVI, 115-117.

[4] Petrarca, *Trionfo della Fama*, III, 8; detto di Omero e in forma un po' diversa: « primo pintor delle memorie antiche ».

pagina 54:

[1] Vv. 9 s.; 361 s.

[2] Cfr. la lezione *Della poetica in generale*, letta all'Accademia Fiorentina la seconda domenica d'ottobre del 1553 (*Opere di B. V.*, II, pp. 681 ss.).

[3] Cfr. la lezione cit. nella nota precd. e quelle *Delle parti della poesia, Dei poeti eroici, Della tragedia, Del giudizio e de' poeti tragici*, lette all'Accademia Fiorentina nel 1553 (*Opere di B. V.*, II, pp. 694 ss., 720 ss.).

[4] Cfr. gli stessi argomenti aristotelici svolti più ampiamente nella lezione *Delle parti della poesia*, letta all'Accademia Fiorentina la prima domenica di dicembre del 1553 (*Opere di B. V.*, II, pp. 694 ss.).

pagina 55:

[1] Tale distinzione sarà ripresa anche dal DOLCE, pp. 152 s., e dal COMANINI, pp. 261 s. (RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 254 s.). Cfr. invece LEONARDO, ff. 7 v. s.: « Qual poeta con parole ti metterà inanzi, o amante, la vera effiggie della tua iddea con tanta verità qual farà il pittore? Quale fia quello che ti dimostrerà siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rappresenti li tuoi passati piaceri, con più verità del pittore? E se tu dici che la pittura è una poesia muta per sé, se non ci è chi dica o parli per lei quello che la rappresenta, o non t'avedi tu che 'l tuo libro si trova in peggiore grado? perché, ancora ch'egli abbia un omo che parli per lui, non si vede niente della cosa di che si parla, come si vederà di quello che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proporzionati li atti con li loro accidenti mentali, saranno intese come se parlassino ».

[2] Cfr. ancora la cit. lezione *Dei poeti eroici* (*Opere di B. V.*, II, pp. 701 ss.).

[3] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 254 s.: « He [il Varchi] added prudently that they may invade each other's territory to some extent..., a point of view which is again a direct anticipation of the central doctrine of Lessing ».

[4] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 98; ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 93 s.

[5] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 95: « Espresse [Giotto] ciascuno [degli Apostoli della Navicella] con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti et stati »; VASARI, II, p. 101: « E Giotto in particolare fece migliori attitudini alle sue figure e mostrò qualche principio di dare una vivezza alle teste... Egli diede principio agli affetti, che si conoscesse in parte il timore, la speranza, l'ira e lo amore ».

[6] Stanza XIII dell'edizione Serassi.

pagina 56:

[1] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 204 n. 40: « Here Varchi qualifies his advice to the painter to imitate nature as closely as possible with the phrase *con alcuna discrezione*, a phrase which hints at idealization... and he thus closely parallels Dolce, who, though he advises painters to imitate nature exactly, says the art must at the same time surpass nature ». E si tratta, naturalmente, tanto nel filosofo quanto nel letterato, di una idealizzazione antimanieristica. Cfr. anche L. GRASSI, *Costruzione della critica d'arte*, Roma, 1955, p. 72, e *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma, 1956, p. 23, che interpreta la « discrezione » del Varchi « come libertà e insieme opportunità per l'artista di nascondere i difetti naturali ».

[2] L'esemplificazione erudita ha ancora il sopravvento ed attenua la portata dell'affermazione teorica. Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 90; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 93.

[3] Dipinto da Aristolao (PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 137). Cfr. anche ALBERTI, *Della Pittura*, p. 93: « Dicono che a Pericle era suo capo lungo et brutto et per questo dalli pittori et dalli sculptori non come li altri era col capo armato ritratto ».

[4] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 73; VAL. MASSIMO, VIII, 11, 6; ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 94 s.

[5] Cfr. CICERONE, *De natura Deorum*, I, 30; VAL. MASSIMO, VIII, 11, *ext.* 3; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 91: « Facevano ancora che a Vulcano sotto la vesta parea il suo vizio di zopicare, tanto era in loro studio exprimere officio, spetie et dignità ad qualunque cosa dipigniessero ».

[6] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 85; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 113: « L'opera del pittore cerca essere grata a tutta la moltitudine; adunque non si spregi il giudicio et sentenzia della moltitudine quando ancora sia licito satisfare a loro oppenione. Dicono che Apelles nascoso drieto alla tavola, adciò che ciascuno potesse più libero biasimarlo et lui più honesto udirlo, udiva quanto ciascuno biasimava o lodava. Così io voglio i nostri pittori apertamente domandino et odano ciascuno quello che giudichi et gioveralli questo ad acquistare gratia »; LEONARDO, f. 38.

[7] Cfr. anche la lettera scritta dal Varchi, il 1°-V-1538, da Padova al Tribolo e al Bronzino: « La somiglianza poi e la parentela la quale fu

sempre tra i dipintori e poeti in moltissime cose è più nota che mestier faccia di raccontarla. Onde avverrà che voi non solamente, se in questa traduzione [del XIII libro delle Trasformazioni di Ovidio] fusse cosa alcuna riguardevole e degna di lode, potrete per l'ingegno et intelligenza vostra, conoscendola, prenderne diletto, ma, correggendo ancora gli errori, per l'amicizia nostra e bontà vostra scusare tutte quelle cose le quali vi paressero o troppo volgarmente dette o con poca gravità » (dal cod. Magl. VII 730 della Bibl. Naz. Centrale di Firenze).

pagina 57:

1 Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 27, DOLCE, p. 192.

2 Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 105: « Consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i poeti, rethorici et ad li altri simili dotti di lettera, giacché costoro doneranno nuove inventione e certo aiuteranno abbello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome. Fidias, più che li altri pittori famoso, confessava aver imparato da Homero poeta dipigniere Iove con molta divina maestà; così noi, studiosi d'imparare più che di guadagno, da i nostri poeti impareremo più et più cose utili alla pittura », e DOLCE, p. 192. In fase controriformistica vedremo come alle ispirazioni della poesia subentreranno quelle della Bibbia e di altre autorità religiose.

3 Cfr. QUINTILIANO, XII, 10, 5; VAL. MASSIMO, III, 7, *ext.* 3; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 97: « Siano alle vergini movimenti et posari ariosi, pieni di semplicità, in quali piuttosto sia dolcezza di quiete che galliarda, bene che ad Homero, quale seguitò Zeuxis, piacque la forma fatticcia persino in le femine ».

4 Cfr. PLINIO, 35, 96.

5 Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 212 n. 74: « He [Varchi] is archaeologically askew when he adds that the Campidoglio wolf was made after the image described by Cicero and later by Virgil ».

6 Cfr. la lezione sul sonetto « Non ha l'ottimo artista alcun concetto », *Opere di B. V.*, II, p. 616 « [Di Dante] il nostro Poeta è stato studiosissimo e, come ne' versi l'ha seguitato e imitato, così nello scolpire e dipignere ha giostrato e combattuto seco, e forse fatto a lui alcuna volta come si legge che fece Apelle ad Omero ». Questa volta il letterato ha buon gioco; e il Varchi fu tra i primi (cfr. anche GIANNOTTI, *Dialogi*, pp. 40, 88, 91, 98, e P. GIAMBULLARI, Dedica a Michelangiolo della *Difesa della lingua fiorentina e di Dante di C. Lenzoni*, Firenze, 1557, pp. 5 s.) a sostenere tra Michelangelo e Dante una profonda affinità, che non si esaurisce nel linguaggio poetico, ma include le invenzioni figurative. (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Milano, 1824-25, I, pp. 178 s., e U. FOSCOLO, *Opere*, X, Firenze, 1953, p. 500 s., 504).

7 Cfr. VASARI, VII, pp. 211 s.: « Egli [Michelangelo]... a ultimo fine la ridusse [la pittura del *Giudizio*], dando tanta forza alle pitture di tal

opera che ha verificato il detto di Dante: ' Morti li morti, i vivi parean vivi '; e quivi si conosce la miseria dei dannati e l'allegrezza de' beati ». Anche se più generico del Varchi, il biografo mira tuttavia non alla fonte, ma all'effetto dell'opera e in particolare a quel clima espressivo di « miseria » e « allegrezza » che sarà poi del tutto frainteso dai puristi (cfr. DOLCE, pp. 188 ss.).

[8] *Inf.*, III, 109-111. La citazione, che per il Varchi ed anche per il Condivi resta nei limiti del parallelo letterario, assurge nel Vasari a problema della difficoltà figurativa del Caronte dantesco e dell'affinità espressiva della visione buonarrotiana (cfr. CONDIVI, p. 63: « Si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive Dante nel suo Inferno, nella palude d'Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimostrasse: e giunta la barca alla ripa, si veggion tutte quelle anime dalla barca a gara gittarsi fuora spronate dalla divina Giustizia, sì che la tema, come dice il Poeta, si volge in desio », e VASARI, VII, p. 213: « Per lui [Michelangelo] si è fatto studi e fatiche d'ogni sorte, apparendo egualmente per tutta l'opera, come chiaramente e particolarmente ancora nella barca di Caronte si dimostra; il quale con attitudine disperata l'anime tirate dai diavoli giù nella barca batte col remo ad imitazione di quello che espresse il suo famigliarissimo Dante »). Più tardi la contaminazione pagana scandalizzerà la critica controriformistica, facendole, come vedremo, svalutare il riferimento dantesco.

[9] *Inf.*, V, 4-6. Il rinvio dantesco, proposto dal Varchi, non ha captato l'interesse dei contemporanei, preoccupati di narrare, proprio a proposito di Minosse, l'aneddoto di Biagio da Cesena.

[10] La giovanile *Pietà* di San Pietro. Cfr. *Orazione funerale di M. Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze, 1564, p. 25: « Sono, queste due immagini, l'una viva (benché afflittissima) e l'altra morta, e hanno tanto in sé l'una del vivo e l'altra del morto, che chiunque le vede, pensa... di vedere essa Vergine Maria ed esso Cristo in carne e in ossa ». Evidentemente la citazione dantesca è sollecitata solo dall'affinità tematica.

[11] *Purg.*, XII, 67.

pagina 58:

[1] Basta confrontare le « comperazioni » letterarie del Varchi con la lettura stilistica del Vasari, per intendere la preoccupazione esclusivamente tematica del primo (VASARI, VII, p. 195: « La Nostra Donna,... nella sua attitudine sedendo, manda la gamba ritta addosso alla manca con posar ginocchio sopra ginocchio; ed il putto, inforcando le cosce in su quella che è più alta, si storce con attitudine bellissima inverso la madre chiedendo il latte; ed ella con tenerlo con una mano e con l'altra apogiandosi, si piega per dargliene: et ancora che non siano finite le parti

sue, si conosce nell'essere rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza la perfezione dell'opera »).

[2] Vv. 121-123.

[3] Vv. 82-84.

[4] La citazione di *Par.*, I, 43-45 mira a convalidare un'interpretazione cortigiana delle statue della Sagrestia Nuova, di cui risentì anche il VASARI, VII, pp. 195 s.: « Ma molto più fece stupire ciascuno che, considerando, nel fare le sepolture del duca Giuliano e del duca Lorenzo de' Medici egli [il Buonarroti] pensassi che non solo la terra fusse per la grandezza loro bastante a dar loro onorata sepoltura, ma volse che tutte le parti del mondo vi fossero e che gli mettessero in mezzo e coprissero il loro sepolcro quattro statue ». Ma un'accezione così limitata non poté avere il successo di quella, più topica e suggestiva, del Condivi sul « tempo che consuma il tutto ».

pagina 59:

[1] Probabile allusione alle serate romane presso il Cardinal Farnese, in una delle quali, appunto nel 1546, il Giovio consigliò al Vasari di scrivere le Vite (VASARI, VII, pp. 681 s.).

pagina 60:

[1] Il Vasari, come più tardi nella stesura giuntina della *Vita di Michelangelo*, non tralascia occasione per sottolineare i propri contatti col Maestro, anche se, come in questo caso, egli non sembra intendere la portata della di lui testimonianza; lo storico sempre acuto di fronte alle opere dell'artista, spesso ne fraintende o non intende le affermazioni. La lettera dello stesso Buonarroti (p. 82) ci dissipa ogni dubbio: quel « ghigno » risponde chiaramente ad una profonda insofferenza delle « dispute », nata appunto dalla consapevolezza delle « difficoltà » individuali dell'arte, contro le quali poco possono le dimostrazioni filosofiche; e l'importanza dell'identità del fine, che è la trovata del Varchi, sembra attenuarsi di fronte alla « fatica ».

[2] Dopo i preamboli di modestia il Vasari cerca di adeguarsi ai ragionamenti del Varchi (cfr. p. 21) con considerazioni di ordine generale ed opposizioni concettuali (« studio o scienza », « così intellettuale come manuale »), che rivelano lo stesso impaccio, ad es., del proemio al *Della Architettura*, dove l'aretino si misura con le dissertazioni in universale dell'Alberti.

[3] Ancora un'argomentazione generale, tra le più consuete; cfr. VARCHI, pp. 9 s., 17 s.

[4] Si tratta di quella vittoria sulla difficoltà, cioè di quel tendere alla perfezione, che cresce nel corso del tempo e raggiunge il culmine nella « terza età », come il Vasari dimostrerà nelle *Vite* (IV, pp. 8 ss.; II, pp. 95 ss.).

pagina 61:

[1] L'esémpio vasariano è stato riferito come « manifesto » anche dal Varchi (p. 38), che però lo astrae da quei problemi tecnici del « contornare e ombrare » che stanno a cuore al pittore e storico aretino (cfr. VASARI, I, p. 170: « Nella pittura servono i lineamenti in più modi, ma particolarmente a dintornare ogni figura; perché, quando eglino sono ben disegnati e fatti giusti ed a proporzione, l'ombre, che poi vi aggiungono, ed i lumi sono cagione che i lineamenti della figura che si fa ha grandissimo rilievo e riesce di tutta bontà e perfezione »).

[2] Il Vasari è ancora lontano dalla famosa definizione del disegno aggiunta nel 1568 all'inizio del *Della Pittura* (VASARI, I, pp. 168 ss.), in cui l'idea universale che scaturisce dalle cose e la sua espressione acquistano una ben diversa evidenza. Qui l'aretino sembra accennare al disegno piuttosto come scienza, perizia, che si viene ad associare al « giudizio » anticanonico dell'occhio, cioè al criterio soggettivo dell'artista. La potenza illusiva della pittura acquista così, sia pure in una formulazione giovanile, una pregnanza del tutto diversa dalle generiche distinzioni del filosofo (cfr. VARCHI, pp. 38 s.).

[3] Proprio l'affinità, solo apparente, tra questa e le altre descrizioni fenomeniche della potenza espressiva della pittura (cfr. VARCHI, p. 37 e note relative) permette di capire l'originalità del Vasari, per cui gli stessi agenti atmosferici assumono un crescendo e contrapposizioni liminari del tutto nuovi, innervati da una sensibilità manieristica. Peccato che lo stesso Vasari, forse suggestionato dai paludamenti del Varchi, nel Proemio generale delle *Vite* rinneghi le prime affermazioni e ripieghi su una elencazione quasi leonardesca, comunque più quantitativa che qualitativa (VASARI, I, pp. 101 s.: « Affermano [i pittori], oltra di ciò, che la pittura non lascia elemento alcuno che non sia ornato e ripieno di tutte le eccellenze che la natura ha dato loro; dando la sua luce o le sue tenebre all'aria con tutte le sue varietà ed impressioni, ed empiendola insieme di tutte le sorti degli uccelli; alle acque la trasparenza, i pesci, i muschi, le schiume, il variare delle onde, le navi e l'altre sue passioni; alla terra i monti, i piani, le piante, i frutti, i fiori, gli animali, gli edifizi, con tanta moltitudine di cose e varietà delle forme loro e dei veri colori, che la natura stessa molte volte n'ha maraviglia; e dando finalmente al fuoco tanto di caldo e di luce, che e' si vede manifestamente ardere le cose e quasi tremolando nelle sue fiamme rendere in parte luminose le più oscure tenebre della notte »).

[4] Cfr. l'enunciazione più generale e più generica del Proemio delle *Vite*: « Dicono ancora [i pittori], che dove la scultura, per l'inobbedienza ed imperfezione della materia, non rappresenta gli affetti dell'animo se non con il moto... e con la fazione stessa de' membri, né anche tutti, i pittori gli dimostrano con tutti i moti, che sono infiniti, con la fazione di tutte le membra, per sottilissime che elle siano, ma — che più? — con

il fiato stesso e con gli spiriti della vita » (VASARI, I, p. 99); ed anche VARCHI, p. 55 e n. 1.

[5] Cfr. p. 37 n. 6.

[6] Cfr. ancora VARCHI, p. 37 e n. 6; nonché l'enunciazione più accademica del Proemio delle *Vite*: « Al pittore è necessario non solo conoscere le forme di tutti i corpi retti e non retti, ma di tutti i trasparenti ed impalpabili; ed oltra questo bisogna che sappino i colori che convengono a' detti corpi, la moltitudine e la varietà de' quali, quanto ella sia universalmente e proceda quasi in infinito, lo dimostrano meglio che altro i fiori ed i frutti, oltre a' minerali; cognizione sommamente difficile ad acquistarsi ed a mantenersi, per la infinita varietà loro » (VASARI, I, p. 99).

[7] Cfr. p. 39 e n. 1. A proposito della prospettiva il Vasari, prima di citare i « paesi todeschi », sembra ricordare gli studi di Paolo Uccello (cfr. VASARI, II, p. 205: « Donatello scultore, suo [di Paolo] amicissimo, gli disse molte volte, mostrandogli Paulo mazzocchi a punte a quadri tirati in prospettiva per diverse vedute, e palle a settantadue facce a punte di diamanti, e in ogni faccia bruciolo avvolti su per e' bastioni, e altre bizzarrie, in che spendeva e consumava il tempo: ' Eh, Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto; queste sono cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie ' »). Invece nel Proemio delle *Vite* (I, p. 101) egli esemplifica con Giorgione, echeggiando il PINO, p. 131.

pagina 62:

[1] L'esemplificazione mira ad effetti manieristici sempre più estremi, quali non ritroviamo in nessuno dei consulenti dell'inchiesta e tanto meno nel Proemio delle *Vite* (cfr. ancora VARCHI, p. 37 e note relative).

[2] Cfr. VARCHI, p. 37, PONTORMO, p. 68. Nel Proemio delle *Vite* il Vasari si sofferma più ampiamente sulla varietà delle tecniche della pittura e sulle difficoltà dell'affresco (I, pp. 96, 100 s.).

[3] Per più ampie spiegazioni tecniche cfr. il vasariano *Della Pittura* (I, pp. 169 ss.).

[4] La relazione tra la prospettiva e la pittura è tema sfruttatissimo; cfr. p. 39 e n. 1, nonché il Proemio delle *Vite*, I, pp. 98 s.

[5] Il VARCHI, p. 38, riprendendo l'esempio precisa che si tratta di un ritratto di Tiziano (probabilmente quello che, eseguito nel 1546, si trova ora a Napoli).

[6] E. PANOFSKY, *Meaning in the visual art*, New York, 1957, osserva che fu primo il Vasari, appunto in questo luogo, ad asserire che le tre arti sono le figlie del disegno. Ma cfr. l'analoga asserzione del PONTORMO, p. 67, e del SANGALLO, p. 73.

[7] Cfr. le più particolareggiate delucidazioni del *Della Pittura* (VASARI, I, pp. 170 ss.).

[8] Il Varchi riprende questo esempio a p. 38. Nel *Della Pittura* il

Vasari, I, p. 169, chiarisce il significato della sua affermazione: « E perché alcuni scultori talvolta non hanno molta pratica nelle linee e ne' dintorni, onde non possono disegnare in carta, eglino in quel cambio con bella proporzione e misura facendo con terra o cera uomini, animali ed altre cose di rilievo, fanno il medesimo che fa colui il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani ».

[9] È questa la prima versione di un aneddoto — poi ripetuto dallo stesso Vasari nella *Vita di Michelangelo* (VII, p. 284) — che il Varchi, pp. 25 s., interpreta come riprova che non tutti coloro che fanno un'opera d'arte sono artisti.

[10] Il Varchi, p. 46, ripete questa argomentazione, contrapponendole le ragioni degli scultori.

pagina 63:

[1] Cfr. il Proemio delle *Vite*, I, p. 102: « ... per ... essermi esercitato sempre nella pittura, quantunque piccolo sia forse il frutto che se ne vede »; e VII, p. 650: « Voglio anco, nel fine di queste mie fatiche, raccorre insieme e far note al mondo l'opere che la divina bontà mi ha fatto grazia di condurre; perciocché, se bene elle non sono di quella perfezione che io vorrei, si vedrà nondimeno, da chi vorrà con sano occhio riguardarle, che elle sono state da me con istudio, diligenza ed amorevole fatica lavorate, e perciò, se non degne di lode, almeno di scusa; sanzaché, essendo pur fuori e veggendosi, non le posso nascondere ». Naturalménte lo stile epistolare permette al Vasari un linguaggio più vivace e colorito.

[2] Il confronto ancora larvale tra gli antichi e i moderni prelude alle pagine ben più consapevoli del Proemio della terza parte delle *Vite* (IV, pp. 10 ss.).

[3] Anche in questi esempi della tradizionale « contraffazione » della materia si può notare un'inflessione manieristica (cfr., come prova *e contrario*, Alberti, *Della Pittura*, p. 76: « L'avorio, le gemme et simili care cose per mano del pittore diventano più preziose, et anche l'oro lavorato con arte di pictura si contrapesa con molto più oro. Anzi ancora il piombo medesimo, metallo in fra li altri vilissimo, fattone figure per mano di Fidia o Praxiteles, si stimerà più prezioso che l'argento »; e, nel senso stesso della nostra lettera, *Vita di Giulio Romano*, Vasari, V, pp. 538 s.: « [Nella sala di Psiche] vasi bizzarri, bacini, boccali, tazze, coppe, ed altri così fatti con diverse forme e modi fantastici, e tanto lustranti che paiono di vero argento e d'oro, essendo contraffatti con un semplice colore di giallo e d'altro, così bene, che mostrano l'ingegno, la virtù e l'arte di Giulio; il quale in questa parte mostrò esser vario, ricco e copioso d'invenzione e d'artifizio », e *Vita di Raffaello*, IV, p. 352: « Quivi [nel ritratto di papa Leone X] è il velluto che ha il pelo; il domasco addosso a quel papa, che suona e lustra; le pelli della fodera morbide e vive; e gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro

e seta paiono; vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. Ma fra l'altre cose vi è una palla della seggiola, brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa ed il rigirare delle stanze... »).

pagina 64:

[1] Cfr. SCHLOSSER, p. 200: « Di un'esemplare chiarezza, pesando il pro ed il contro, ed in perfetto tono e stile di un trattato accademico è la risposta di Angelo Bronzino; non per nulla era stato un cruscante. Certo, oltre le vecchie tesi che egli cita, non ha molto da dire... La sua lettera deve aver fatto la massima impressione sul letterato Varchi ».

[2] Cfr. VARCHI, pp. 40 s. e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, p. 38 e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, p. 49 e n. 6.

[5] Cfr. VARCHI, p. 42 e n. 2; p. 52 e n. 4.

[6] Cfr. VARCHI, p. 48 e n. 3.

pagina 65:

[1] Cfr. VARCHI, p. 51 e note relative.

[2] Cfr. VARCHI, p. 42.

[3] Su questo argomento il Varchi, p. 51, non concorda, e sottolinea invece l'utilità della pittura (cfr. pp. 37, 51, e note relative).

pagina 66:

[1] Cfr. VARCHI, p. 41 e n. 1.

[2] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 3.

[3] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 4.

[4] Cfr. VARCHI, p. 49 e n. 7

[5] Cfr. VARCHI, p. 49 e n. 8.

[6] Cfr. VARCHI, pp. 49 s., e n. 1 a p. 50.

[7] È un argomento da pittore, che contravviene alle regole degli scultori (cfr. VASARI, I, pp. 154 s.: « Quelli che hanno fretta a lavorare e che bucano il sasso da principio e levano la pietra dinanzi e di dietro risolutamente, non hanno poi luogo dove ritirarsi, bisognandoli; e di qui nascono molti errori che sono nelle statue: ché, per la voglia c'ha l'artefice del vedere le figure tonde fuor del sasso a un tratto, spesso si gli scuopre un errore che non può rimediarvi se non vi si mettono pezzi commessi, come abbiamo visto costumare a molti artefici moderni; il quale rattoppamento è da ciabattini e non da uomini eccellenti o maestri rari; ed è cosa vilissima e brutta e di grandissimo biasimo »; SANGALLO, p. 75).

[8] Anche su questo punto il Varchi dissente (cfr. p. 43 e n. 1).

pagina 67:

[1] Cfr. la lettera di V. Borghini al Vasari in data 5-VIII-1564: « Io ebbi da messer Giulio Scali quella orazione del Varchi, con quelle vostre lettere, del Bronzino, del Tribolo, San Gallo, infino del Tasso e Benvenuto; che ne ho preso uno spasso incredibile in vedere certi passerotti, parte d'una filosofia boschereccia [allusione agli estrosi « sogni » poetico-prosastici del Cellini; v. *I trattati dell'oreficeria e della scultura di B. C.*, a cura di C. Milanesi, Firenze, 1857, pp. 364 ss.], e parte d'una dottrina marmeruchesca o panichesca. Io vi dico che n'ho avuto passatempo; come si fussi per carnovale e vedessi una commedia... Ho scritto al Bronzino che doverrebbe finir la sua lettera, e vorrei lo facessi in ogni modo, ché voi non credo dobbiate fare altro, avendone scritto nel principio delle Vite o dell'opera a bastanza, poi che scrivesti prima quella lettera », in Frey, *Der literarische Nachlass G. V.s* cit., II, p. 93.

[2] L'ironia del Pontormo distingue subito l'« ornamento » del dilettante letterato dall'impegno professionale.

[3] Cfr. Vasari, p. 62 e n. 6.

[4] Cfr. Varchi, p. 48 e n. 3.

[5] Cfr. Varchi, p. 38 e n. 3.

[6] Cfr. Varchi, pp. 39 e 51, e note relative.

[7] Cfr. Varchi, pp. 48 s.

pagina 68:

[1] Cfr. Varchi, p. 49, Bronzino, p. 64, e note rispettive.

[2] Cfr. Varchi, p. 48, e Bronzino, pp. 64 s.

[3] Cfr. Sangallo, pp. 75 ss.

[4] Cfr. Varchi, p. 50.

[5] Cfr. Varchi, p. 49, nonché il Proemio delle *Vite*, I, p. 93: « Dicono [gli scultori] che la scultura abbraccia molte più arti come congeneri e ne ha molte più sottoposte che la pittura: come il bassorilievo, il far di terra, di cera o di stucco, di legno, d'avorio, il gettare de' metalli, ogni cesellamento, il lavorare d'incavo o di rilievo nelle pietre fini e negli acciai, ed altre molte, le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura ».

[6] Cfr. Varchi, p. 38 e n. 3.

[7] Cfr. gli echi di questa argomentazione nel Proemio delle *Vite*, I, p. 93: « Dico dunque che gli scultori, come dotati forse dalla natura e dall'esercizio dell'arte di miglior complessione, di più sangue e di più forze, e per questo più arditi e animosi de' pittori... ».

[8] Cfr. invece Sangallo, p. 72, e il Proemio delle *Vite*, I, p. 94: « Vogliono eziandio [gli scultori] che il minor numero loro..., rispetto all'infinito numero de' pittori, arguisca la loro maggior nobiltà; dicendo che la scultura vuole una certa migliore disposizione e d'animo e di

corpo, che rado si trova congiunto insieme; dove la pittura si contenta d'ogni debole complessione, pur ch'abbia la man sicura, se non gagliarda».

[9] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 4.

[10] In questa descrizione fenomenica della potenza espressiva della pittura anche il Pontormo rivela le sue inclinazioni manieristiche (cfr. VARCHI, pp. 38 s., VASARI, p. 61, e note relative), pienamente avvalorate dall'accenno, che subito segue, alla « grazia » dell'arte, con cui il pittore « migliora » la natura. Circa la « storia » cfr. VARCHI, p. 39 e n. 4.

[11] Cfr. VARCHI, p. 38, VASARI, p. 62, e note relative.

[12] Cfr. le simili affermazioni del VASARI, pp. 61 s. e note relative.

[13] Il Varchi ripete questo argomento a p. 48. Cfr. anche VASARI, I, p. 95: « Rispondendo i pittori non senza sdegno, dicono primieramente che, volendo gli scultori considerare la cosa in sagrestia, la prima nobiltà è la loro; e che gli scultori s'ingannano di gran lunga a chiamare opera loro la statua del primo padre, essendo stata fatta di terra... ».

pagina 69:

[1] Il Pontormo interpreta da pittore la plastica michelangiolesca, quasi rettificando le convinzioni dello stesso Buonarroti (« non già per questo ei non conosca la sua grandezza e eternità dependere da la scultura »). Cfr. VARCHI, p. 34, e VASARI, p. 59, che pongono il pittore e lo scultore sullo stesso piano, mentre CELLINI, p. 80, dà, naturalmente, la preminenza allo scultore.

[2] Cfr. VARCHI, p. 41 e n. 1

[3] Cfr. VARCHI, p. 41 e n. 2.

[4] *in bondato*: in abbondanza.

[5] L'esempio della durata dei panni e la trovata finale — per evitare ogni « cerimonia » — della penna da intingere sono le note più ironiche e antiletterarie di tutta la disputa sul primato delle arti, in cui il Pontormo interviene con quella natura difficile che è confermata dal suo Diario.

pagina 70:

[1] Cfr. SCHLOSSER, p. 199: « Più semplicemente e non senza garbo, con un grazioso aneddoto su Andrea del Sarto, si cava dall'imbarazzo il maestro Tasso » (sul quale cfr. VARCHI, p. 45 e n. 2). L'aneddoto non compare nelle *Vite* del Vasari.

[2] Cfr. VARCHI, p. 41 e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, p. 38 e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, p. 38 e note relative.

[5] Cfr. VARCHI, pp. 41 s. e n. 1 a p. 42.

[6] Cfr. VARCHI, p. 42 e n. 2.

[7] Cfr. VARCHI, p. 51 e n. 3.

[8] Cfr. VARCHI, p. 39 e n. 5.

[9] Cfr. VARCHI, p. 39 e n. 5; p. 51 e n. 3.

[10] Cfr. VARCHI, p. 51 e n. 3.

pagina 71:

[1] Anche Francesco di Giuliano da Sangallo, nato nel 1494, scultore, architetto e futuro accademico, nonché « architettore del duomo di Firenze » dopo la morte di Baccio d'Agnolo (VASARI, VII, p. 624), si preoccupa soprattutto di riassumere, come già il Bronzino, le argomentazioni dei pittori e degli scultori, ma la sua esposizione è assai più confusa.

[2] Cfr. VARCHI, p. 35 e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, p. 40 e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, p. 39 e n. 6.

pagina 72:

[1] Cfr. VARCHI, p. 49 e n. 6.

[2] Cfr. VARCHI, p. 48 e n. 3.

[3] Cfr. PONTORMO, p. 68 e n. 8.

[4] Cfr. VARCHI, pp. 37 s. e note relative.

pagina 73:

[1] Cfr. VASARI, p. 62 e note relative.

[2] Cfr. VARCHI, p. 48 e n. 3.

[3] Cfr. VARCHI, p. 39 e n. 6, nonché il Proemio delle *Vite* (I, p. 94: « Né lasciano [gli scultori] ancora d'allegare le difficultà, prima dell'aver la materia subietta, come i marmi e i metalli, e la valuta loro, rispetto alla facilità dell'avere le tavole, le tele ed i colori, a piccolissimi pregi ed in ogni luogo »; p. 98: « Né rispondono [i pittori] altro alla difficoltà dell'avere i marmi e i metalli, se non che questo nasce dalla povertà propria e dal poco favore de' potenti... e non da grado di maggiore nobiltà »).

pagina 74:

[1] Cfr. SCHLOSSER, p. 199: « Anch'egli [il Sangallo] fa un po' di luce sul suo tempo; per esempio vi si trova l'accenno allo snobismo artistico di chi ha veduto quattro brutte medaglie ed imparato qualche termine tecnico ». Una premessa insomma ai « non intendenti » frequentissimi nelle *Vite* vasariane.

[2] Cfr. VARCHI, p. 39 e n. 6, nonché il Proemio alle *Vite* (I, p. 94: « Di poi [gli scultori adducono] l'estreme e gravi fatiche nel maneggiar i marmi ed i bronzi per la gravezza loro, e del lavorarli per quella degli stromenti »).

pagina 75:

[1] Cfr. VARCHI, p. 49 e n. 6; ma è soprattutto il Sangallo che insiste sulla « gelosia » del levare. Si veda anche il Proemio delle *Vite* (I, p. 95: « Per l'ultima e più forte ragione adducono [gli scultori] che allo scultore è necessario non solamente la perfezione del giudizio ordinaria, come al pittore, ma assoluta e sùbita, di maniera ch'ella conosca sin dentro a'

marmi l'intero appunto di quella figura ch'essi intendono di cavarne, e possa, senza altro modello, prima far molte parti perfette che e' le accompagni ed unisca insieme...; avvengaché, mancando di questa felicità di giudizio, fanno agevolmente e spesso di quegli inconvenienti che non hanno rimedio e che, fatti, son sempre testimoni degli errori dello scarpello o del poco giudizio dello scultore. La qual cosa non avviene a' pittori; perciocché ad ogni errore di pennello o mancamento di giudizio che venisse lor fatto, hanno tempo... a ricoprirli e medicarli con il medesimo pennello che l'aveva fatto »).

[2] Cfr. VARCHI, p. 49 e n. 8, e BRONZINO, p. 66 e note relative.

pagina 76:

[1] Cfr. VARCHI, p. 41 e note relative, nonché il Proemio delle *Vite* vasariane (I, p. 93).

[2] *Inf.*, VI, 107 s.

pagina 77:

[1] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 6.

[2] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 5.

[3] Cfr. VARCHI, p. 39 e n. 4.

[4] Cfr. VARCHI, p. 40 e n. 5.

[5] Il VARCHI, p. 50, riprende anche questo argomento. Cfr. SCHLOSSER, p. 200: « Una donna che maneggia lo scalpello sembra una cosa inaudita. Certo non era troppo lontano il tempo in cui una Properzia de' Rossi verrà lodata come un miracolo ».

pagina 79:

[1] Il Tribolo allude probabilmente alla lettera con cui il Buonarroti ringraziò il Varchi, tramite Luca Martini, per la lezione sul sonetto « Non ha l'ottimo artista » (cfr. VARCHI, p. 4 e n. 2, e p. 6), e al ritorno del Maestro a Firenze, invano sospirato dalla corte medicea, per il compimento delle opere di San Lorenzo. Lo stesso Tribolo patirà le conseguenze di quel mancato ritorno quando, incaricato di eseguire la scala del vestibolo della Laurenziana, andrà invano a Roma (nel 1549-50) per convincere Michelangelo e dovrà poi rinunziare all'impresa.

[2] Cfr. VARCHI, p. 42 e n. 1.

[3] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 7, nonché VASARI, I, pp. 94 s.: « Né hanno rispetto a dire molti di loro [cioè gli scultori], che la scultura è tanto superiore alla pittura, quanto il vero alla bugia ».

[4] Cfr. VARCHI, p. 40 e n. 5.

[5] Così anche il VARCHI, p. 40. Cfr. VASARI, I, p. 94: « [Gli scultori citano a conferma delle loro argomentazioni il] giudizio di colui che fece la statua della Scultura d'oro e quella della Pittura d'argento, e pose quella alla destra e questa alla sinistra; [e dal canto loro i pittori,

p. 98] di quel non so chi allegato dagli scultori d'aver fatto la Scultura d'oro e la Pittura d'argento... consentono che, se egli avesse dato tanto segno di giudizioso quanto di ricco, non sarebbe da disputarla ».

pagina 80:

[1] Cfr. SCHLOSSER, pp. 198 s.: « La lettera del Cellini, scritta in pretto vernacolo fiorentino, è... la più vivace di tutte. Egli entra a piè pari nell'argomento e prende subito un'attitudine combattiva... È una professione di fede del tempo in cui s'inizia il nuovo stile, con un accenno al comodo ed arretrato maestro che si accontenta delle due visioni principali, professione che ha ben diritto d'esser presa in considerazione »; P. CALAMANDREI, *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, in « Studi Vasariani. Atti del Convegno internaz. per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari », Firenze, 1952, p. 200: « La risposta di Benvenuto a questa inchiesta fu data in termini misurati e senza acrimonia polemica: ingiurie contro il Vasari, quella volta non vi furono... e la sua opinione fu esposta in tono dimesso, da valente orefice più che da grande scultore ». Sulla pluralità delle « vedute » plastiche si veda lo stesso CELLINI, *Sopra l'arte del disegno*, in *I trattati dell'oreficeria e della scultura di B. C.*, a cura di C. Milanesi, Firenze, 1857, pp. 217 s. Ben più risentiti furono i toni con cui il Cellini riaccese, in prosa e in versi, la disputa sul primato delle arti in occasione delle esequie michelangiolesche (cfr. ancora CALAMANDREI, *op. cit.*, pp. 195 ss., e i suoi rinvii).

[2] Cfr. CELLINI, *Sopra l'arte del disegno* cit., pp. 217 s. Di parere contrario il PONTORMO, pp. 68 s. (e cfr. n. 1 a p. 69). Anche l'ALBERTI (*Della Pittura*, pp. 109 s., cit. nella n. 6 a p. 50) e il VASARI trattatista raccomandano l'esercizio dai modelli fermi, di rilievo, ma per passare allo studio di quelli naturali (I, pp. 170 s.: « Chi dunque vuole bene imparare a esprimere disegnando i concetti dell'animo e qualsivoglia cosa, fa di bisogno, poiché avrà alquanto assuefatta la mano, che per divenir più intelligente nell'arti si eserciti in ritrarre figure di rilievo, o di marmo, di sasso, ovvero di quelle di gesso formate sul vivo; ovvero sopra qualche bella statua antica, o sì veramente rilievi di modelli fatti di terra, o nudi o con cenci interrati addosso, che servono per panni e vestimenti: perciocché tutte queste cose, essendo immobili e senza sentimento, fanno grande agevolezza, stando ferme, a colui che disegna; il che non avviene nelle cose vive che si muovono. Quando poi avrà in disegnando simili cose fatto buona pratica ed assicurata la mano, cominci a ritrarre cose naturali, ed in esse faccia con ogni possibile opera e diligenza una buona e sicura pratica »).

[3] La contrapposizione del Bronzino alla pittura dei « fiordalisi » intende forse valorizzare la levigatezza disegnativa di Agnolo, vicina alle aspirazioni stilistiche del Cellini, di contro alle affermazioni cromatiche più vistose e rivoluzionarie dei primi Manieristi.

[4] Cfr. *Voc. della Crusca*[5], s. v.: « Qualunque lavoro d'arte, grossolano, ma molto appariscente, e che perciò alletta e inganna i contadini, ossia le persone rozze e inesperte. È voce scherzevole e oggi non comune ».

pagina 81:

[1] Anche il VARCHI, p. 50, riprende quésto argomento, citando i modelli architettonici di Michelangelo, ma aggiunge di sua iniziativa la testimonianza dell'Alberti (riprodotta nella n. 6 al predetto passo del Varchi), il quale appunto raccomandava al pittore l'esercizio del rilievo come più utile del disegno.

[2] È il solito argomento in universale che il VARCHI, p. 54, ha applicato alla poesia a svantaggio della pittura.

[3] Cfr. CELLINI, *Sopra l'arte del disegno* cit., pp. 217 s.; VASARI, p. 62 e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, p. 38, TRIBOLO, p. 79, e note relative.

pagina 82:

[1] Cfr. VARCHI, pp. 43 s., e n. 1 di p. 44. Già il Pontormo distingueva acutamente (p. 67) l'« ornamento » del dilettante letterato e la « fatica » professionale, ma la sua ironia si fa giuoco persino degli artefici e delle difficoltà della pittura. Michelangelo va oltre: non solo pone su piani diversi la propria convinzione di artefice e la « filosofia » del Varchi, ma bene intende, da artista, che la soluzione varchiana non può diminuire la problematica stilistica degli artefici, per i quali pittura e scultura non sono entità astratte, bensì esperienze individuali.

[2] Naturalmente, l'anticanonico « giudizio dell'occhio », che tanto influirà sul Vasari (cfr. p. 61 e n. 2, e la lettera dello stesso a M. Bassi del 1570: « Onde diceva il gran Michelagnolo che bisognava avere le seste negli occhi e non in mano, cioè il giudicio », in FREY, *Der literarische Nachlass G. V.s* cit., II, p. 520).

[3] Cfr. VARCHI, p. 38 e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, p. 27 e n. 1. Per le ascendenze platoniche e anche albertiane cfr. K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig, 1914-24, I, pp. 168 ss., e SCHLOSSER, p. 200.

BENEDETTO VARCHI

LIBRO DELLA BELTÀ E GRAZIA

pagina 85:

[1] Leone Orsini (1512-64), vescovo di Fréjus, poeta nonché fondatore e primo « principe » dell'Accademia degli Infiammati di Padova, dove nel 1540 il Varchi lesse alcune delle sue lezioni sull'Amore. Cfr. F. FLAMINI, *Il canzoniere inedito di L. O.*, in « Raccolta di studii critici dedicata ad A. D'Ancona », Firenze, 1901, pp. 637 ss.

[2] Cfr. la prima delle quattro lezioni *Sopra alcune quistioni d'amore*, lette nell'Accademia Fiorentina, in *Opere di B. V.*, II, p. 535: « Dice il medesimo Platone che coloro che vogliono generare il bello dell'anima, amano quelle cose che più perfette sono, e naturalmente di migliore ingegno, e più tosto le belle che l'altre: perché, non si potendo vedere la bellezza dell'anima se non per la bellezza del corpo, le giudicano a ciò più atte; di maniera però, che se alcuna cosa, come molte volte avviene, fosse bella d'animo ma non già di corpo, più si deve amare da cotali amadori, che una la quale, per lo contrario, fosse bella di corpo ma non già di animo. Il secondo amore, il quale cerca di produrre il bello del corpo nel bello corporale, è di quegli uomini i quali non la mente avendo pregna, ma il corpo, vanno dietro al piacere carnale; onde cotale amore è appellato volgare; e questi, dice il medesimo Platone, amano più tosto le cose meno perfette che le perfette, ed insomma più i corpi che gli animi, più gli sciocchi che i prudenti; dove gli altri all'opposto amano più gli animi che i corpi, e più i prudenti che gli sciocchi ».

[3] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 535: « Dopo il Ficino trattò d'amore il conte Giovanni Pico, chiamato per soprannome e non indegnamente Fenice, quasi un solo e non più, non Pico, ma Fenice si ritrovasse. E ne trattò in lingua fiorentina sopra il Comento della canzone d'amore di Girolamo Benivieni, così ordinatamente e dottamente, che ben mostrò che egli era non men buon teologo che dotto filosofo »; e *Dell'amore celeste e divino. Canzone di Girolamo Benivieni Fiorentino, col comento del Conte Gio. Pico Mirandolano,* Lucca, 1731, pp. 113 s.

[4] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 533: « le bellezze corporali, che vere bellezze non sono, ma simulacri e sembianze, o più tosto ombre di bellezze », e i precedenti del Pico, *op. cit.*, pp. 69 s., e di Leone Ebreo, *Dialoghi d'Amore*, Bari, 1929, pp. 317 s.: « Comunemente il vulgo ne li corpi principalmente pone la bellezza come propria di quelli, e ben pare che a loro più convenga; e se le cose che non sono corpo si chiamano belle, par che sia a similitudine de la bellezza corporea, come si chiamano ancora grandi (come grand'animo, grande ingegno, gran memoria, grand'arte) a similitudine de li corpi, però che ne l'incorporei, non avendo in sé quantità né dimensione, non possono essere né grandi né piccoli propriamente, se non a somiglianza de' mensionati corpi: non meno par che sia la bellezza propria de li corpi, e impropria e per similitudine de' l'incorporei »; « L'uso di questo vocabulo ' bello ' appresso il vulgo è secondo la cognizione che li vulgari hanno de la bellezza, che, come sia che loro non possono comprendere altra bellezza che quella che gli occhi corporei comprendeno ovvero l'orecchie, si credeno oltra quella non essere bellezza se non qualche cosa ficta, sognata o immaginata. Ma quelli, gli occhi de la cui mente son chiari e veggono molto più oltre de li corporei, conoscono molto più de l'incorporea bellezza di quello che conoscono li carnali de la corporea, e conoscono che quella bellezza che si truova ne' corpi è bassa, piccola e superficiale a rispetto di quella che si truova ne l'incorporei; anzi conoscono che la bellezza corporea è ombra e immagine de la spirituale ».

[5] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 532: « Niuno è che io creda... né tanto materiale, né di sì grossa pasta, come volgarmente si dice, il quale non sappia quanto, come e perché quel fiore, quella luce e quella grazia, che bellezza toscanamente si chiama, di cui l'amore è figliuolo, debba essere non dico amata e lodata solamente, ma ammirata ancora ed onorata, sì da tutti gli uomini in generale, e sì da coloro particolarmente, i quali o per divina grazia o per propria virtù meglio la conoscono degli altri, e per conseguenza più perfettamente la fruiscono... »; nonché Pico, *op. cit.*, pp. 112 s., riprodotto nella n. 2 a p. 86.

[6] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 532 s.: « Chi è colui, amabilissimi ascoltatori, il quale, se per caso riscontra o studiosamente ritrova alcuna cosa che bella sia veramente, o che da lui bella si giudichi, non si senta in un subito prima commovere tutto e quasi destarsi, poi come stupefatto non l'ammiri ed onori e finalmente non la desideri? Ha la bellezza, la quale non è altro che un raggio dello splendore della luce e bontà di Dio, tanta forza in tutte le cose, che nessuna può né piacere agli occhi, né dilettare l'animo senza lei; tutte l'altre cose a lungo andare ed in processo di tempo o ne stancano o ne saziano: la bellezza, la bellezza sola e non

altro, né stanchezza mai, né fastidio non arreca; anzi quanto più o si possiede o si mira, tanto più cresce e di possederla sempre e di sempre mirarla il desio »; nonché Pico, *op. cit.*, pp. 112 s., riprodotto nella n. 2 a p. 86, e, per più ampi riferimenti, E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1952, pp. 160 ss.

pagina 86:

[1] Cioè, come chiarirà subito dopo, della spirituale, platonica.

[2] Cfr. Pico, *op. cit.*, pp. 112 s.: « È adunque da considerare che nella bellezza de' corpi, che a noi nella luce del dì si manifesta, due cose appaiono a chi bene le considera. La prima è la materiale disposizione del corpo, la quale consiste nella debita quantità delle sue parti e nella conveniente qualità. La quantità è e nella grandezza de' membri, se ella è secondo la proporzione del tutto conveniente, e nel sito loro e distanza dell'uno e dell'altro. La qualità è nella figura e nel colore. La seconda è una certa qualità, che per più proprio nome che di grazia non si può chiamare, la quale appare e risplende nelle cose belle, e pare a me che questa propriamente si attribuisca e si vendichi il nome di Venere, cioè di bellezza; perocché questa è quella sola che l'amoroso fuoco negli umani cuori accende; e vogliono molti che questa tale qualità nasca e resulti dalla prima disposizione del corpo, cioè che dal sito, dalla figura e da' colori de' membri resulti nel tutto questa grazia »; nonché P. Bembo, *Gli Asolani*, Torino, 1932, p. 129: « Ella [la bellezza] non è altro che una grazia che di proporzione e convenienza nasce, e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi suggetti, tanto più amabili essere ce gli fa e più vaghi, et è accidente negli uomini non meno dell'animo che del corpo. Perciò che sì come è bello quel corpo le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quell'animo, le cui virtù fanno tra sé armonia; e tanto più sono di bellezza partecipi l'uno lo altro, quanto in loro è quella grazia... delle loro parti e della loro convenenza, più compiuta e più piena »; Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 473 s.: « Ma parlando della bellezza... che appar nei corpi e massimamente nei volti umani, e move questo ardente desiderio che noi chiamiamo amore; diremo che è un flusso della bontà divina, il quale benché si spanda sopra tutte le cose create, come il lume del sole, pur quando trova un volto ben misurato e composto con una certa gioconda concordia di colori distinti, ed aiutati dai lumi e dall'ombre e da una ordinata distanzia e termini di linee, vi si infonde e si dimostra bellissimo, e quel subietto ove riluce adorna ed illumina d'una grazia e splendor mirabile, a guisa di raggio di sole che percuota in un bel vaso d'oro terso e variato di preciose gemme; onde piacevolmente tira a sé gli occhi umani, e per quelli penetrando s'imprime nell'anima e con una nova soavità tutta la commuove e diletta, ed accendendola, da lei desiderar si fa »; Leone Ebreo, *op. cit.*, p. 317: « Oltra l'uso del vocabulo, che s'appropria a li corpi, quella dal

vulgo si reputa essere più vera bellezza: è ancora qualche ragione, ché la bellezza pare che sia la proporzione de le parti al tutto e la commensurazione del tutto in quelle, e così molti de li filosofanti l'hanno diffinita. Adunque è propria del commensurabile corpo e del tutto composto de le sue parti, e presuppone quantità in corpo propriamente; e se de le cose incorporee si dice, è perché a similitudine del corpo hanno parti de le quali sono composte proporzionalmente per ordine, come è l'armonia, concordanza e l'ordinata orazione: però si chiamano belli a similitudine del composto e proporzionato corpo; e così ne le considerazioni immaginative razionali e mentali è l'ordine de le parti al tutto, e a similitudine del corpo, che propriamente è composto di parti commensurate, si chiamano belle ».

[3] Cfr. *Top.* 116 b, *Eth. Nic.* 1123 b.

[4] Cfr. PICO, *op. cit.*, p. 113: « Vogliono molti, che questa tale qualità [la bellezza] nasca e resulti dalla prima disposizione del corpo, cioè che dal sito, dalla figura e da' colori de' membri resulti nel tutto questa grazia; contro la qual sentenza al mio giudizio debba bastare la sperienza, perché molte volte vedremo un corpo da ogni canto inaccusabile, e perfettissimo in ogni sua parte, quanto a tutte le condizioni predette, e nientedimeno lo vedremo d'ogni grazia privato; e così per l'opposto si vedrà qualche volta in un corpo, il quale e nella figura e ne' colori potrebbe essere assai meglio proporzionato, apparir nondimeno mirabil grazia. Questo molto ben dichiara Catullo in un suo epigramma, dove dice: ' Quinzia... ' »; nonché l'altro passo cit. nella nota precd. Vedi anche LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 320: « Se bene consideri, trovarai che, quantunque ne le cose proporzionate e concordanti si truova bellezza, la bellezza è oltre la loro proporzione: onde non solamente ne li composti proporzionati si truova, ma ancor più ne' semplici... Non la proporzione è essa bellezza, ché di quelli che non sono né proporzionati né improporzionati, perché non sono composti, si truovano bellissimi; e più che ne li proporzionati e concordati sono alcuni non belli, però che ogni bello è buono; e ne le cose gattive si truova ancor proporzione e concordanzia: si dice appresso li mercatanti che 'l codicioso e il trappolatore s'accordano presto, e il timore s'accompagna con la crudeltà, e la prodigalità con la rubbaria. Non è adunque ogni bello proporzionato, né ogni proporzionato bello (come costoro hanno pensato) », e p. 324, cit. nella n. 2 a p. 88; nonché A. FIRENZUOLA, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* [1541], in *Opere*, Firenze, 1958, p. 563: « Noi vediamo assai volte un viso che non ha le parti secondo le comuni misure della bellezza, spargere non di meno quello splendore della grazia di che noi parliamo...; dove per lo contrario si vedrà una con proporzionate fattezze, che potrà essere meritamente giudicata bella da ognuno, non di meno non avrà un certo ghiotto...: però siam forzati a credere che questo splendor nasca da una occulta proporzione e da una misura che non è

ne' nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure imaginiamo, ed è, come si dice delle cose che noi non sappiamo esprimere, ' un non so che ' ».

pagina 87:

[1] Cfr. LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 220.

[2] Tra i quali, naturalmente, GIROLAMO BENIVIENI, che nella sua canzone svolge la teoria ficiniana dell'amor divino, il PICO, *op. cit.*, pp. 114 ss., e LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 227: « Molto più conosce del bello la ragione intellettiva, la qual comprende grazie e bellezze universali, incorporee e incorruttibili, ne' corpi particulari e corruttibili, le quali molto più muovono l'anima alla dilettazione e amore: come son gli studi, le leggi, virtù e scienzie umane, quali tutte si chiamano belle: bel studio, bella legge, bella scienzia ».

[3] Cfr. anche PICO, *op. cit.*, pp. 113 s.: « Questo molto ben dichiara Catullo in un suo epigramma, dove dice: ' Quinzia a molti par bella, agli occhi miei Candida, longa, retta, in sé ciascuna Parte di questo esser confesso in lei; Ma niego ben che il tutto, accolto in una Forma, bel sia, ché in sì gran corpo un salso Fior non risplende pur di grazia alcuna '. Concede il Poeta in Quinzia essere e la qualità del colore per la bianchezza, e della figura per esser diritta, e della quantità, che ne' formosi richiedesi, ch'è la grandezza; e nondimeno per nessun modo concede potersi chiamare bella, perché li mancava quella Venere e quella grazia, della quale di sopra abbiamo detto, e la quale è alla bellezza corporale come il sale ad ogni vivanda ».

pagina 88:

[1] Cfr. PICO, *op. cit.*, p. 114: « Quale adunque diremo esser la cagione, che un corpo sia di tal grazia dotato ed un altro privo in tutto? Dirò quello che io per me ne penso, sottomettendo il mio giudizio ad ogni migliore opinione. Credo che, da poi che tale effetto dal corpo non procede... ».

[2] Cfr. VARCHI, p. 10: « In questo si distinguono le cose artifiziate dalle naturali, conciossia che le naturali hanno sempre il principio in sé stesse e l'artifiziali in altrui, cioè nello artefice ». Per l'abbinamento di « cose naturali » e « artificiali » v. anche CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 473 s., cit. nella n. 2 a p. 86 (su cui anche GARIN, *L'Umanesimo italiano* cit., p. 152; C. VASOLI, *L'Estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, pp. 363 s.), e soprattutto LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 324: « Così come la bellezza de le cose naturali deriva da le forme naturali essenziali ovvero accidentali, così la bellezza de le cose artificiate deriva da le forme artifiziali: onde la diffinizione de l'una e de l'altra bellezza è una medesima, distribuita a tutte due:... grazia formale che diletta e muove, chi la comprende, ad

amar; e questa grazia formale, così come ne li belli naturali è di forma naturale, così ne li belli artifiziati è di forma artifiziale... E così come le forme naturali de' corpi derivano da incorporea e spiritual origine, la qual è l'anima del mondo, e oltra dal primo e divino intelletto, ne li quali due prima tutte le forme esisteno con maggior essenzia, perfezione e bellezza che ne li divisi corpi, così le forme artifiziali derivano da la mente de l'artefice umano, ne la qual prima esisteno ⟨con⟩ maggior perfezione e bellezza che nel corpo bellamente artifiziato; e così come, levando per considerazione del bello artifiziato la corporenzia, non resta altro che l'idea, la quale è in mente de l'artefice, così, levando la materia de' belli naturali, restano solamente le forme ideali preesistenti ne l'intelletto primo, e da lui ne l'anima del mondo ».

[3] Cfr. le simili deduzioni, in tema non artistico, del PICO, *op. cit.*, pp. 126 s.: « La immaginativa, come più alta e più nobil potenza del senso di fuori, fa quella specie [cioè la bellezza del corpo] più spirituale, e conseguentemente più la spicca e separa dalla deformità della materia, la qual seco non patisce la forma della vera Venere; ma non può però ancora, per esser lei pura potenza materiale ed organica, ridurre quella specie a perfetta immaterialità. Però dice [la canzone del Benivieni] che la riforma, ma non l'esprime; e questo è il secondo grado, il quale quantunque sia amore di particolar corpo, nondimeno non ama quella particolare bellezza più in quella crassa e corpulenta persona, ma in quella immagine che già nell'anima sua di lui ha formata »; e soprattutto quelle, in tema artistico, di LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 324: « E per conoscere che la bellezza de' corpi artifiziati viene da la forma de l'artifizio, immagina due pezzi di legno eguali, e che ne l'uno s'intagli una bellissima Venere e ne l'altro no: conoscerai che la bellezza di Venere non viene dal legno, ché l'altro pari legno non è già bello; resta che la forma, o figura artifiziata, è la sua bellezza e quella che la fa bella ». Vedi anche G. FRACASTORO, *Naugerius sive de poetica*, in *Hier. Fracastorii Veronensis Opera Omnia*, Venezia, 1584, c. 115: « Necesse igitur est quod poeta proprium habet, et quo ab aliis differt, aut a materia sola sumi, aut a modo dicendi solo, aut ab utroque simul. A sola autem materia sumi, ut ab ea quae imitatur personas, dici quidem (nisi fallor) non potest, ita ut eum statim poetam vocemus, qui personas est imitatus, aut eum non poetam, qui non est imitatus: sic nos et Bavios et Mevios possemus in poetarum censu ponere, qui personas induxissent, et eum appellare sculptorem qui marmor aliquod incidisset ».

[4] Cfr. TRIBOLO, pp. 78 ss. e note relative.

[5] Cfr. VARCHI, p. 45 e n. 2.

[6] Cfr. LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 318: « La bellezza de li corpi non procede da la corporeità o materia loro: che se così fusse, ogni corpo o cosa materiale saria bella a uno medesimo modo, però che la materia e corporenzia è una in tutti i corpi (o veramente de li corpi il maggiore

saria il più bello...); ma... ne li corpi viene da la participazione de l'incorporei loro superiori, e tanto quanto de la participazione loro mancano, tanto sono deformi: in modo che la deformità è il proprio del corpo e la bellezza è adventizia in lui dal suo bonificante spirituale ».

[7] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 533: « Tutte le cose che sono, sono mediante la loro forma, perché la forma è quella, dice il Filosofo, la quale dà l'essere alle cose; la forma in ciascuna cosa non può essere se non una, dunque ciascuna cosa è una mediante la sua forma »; oltre a Pico, *op. cit.*, pp. 114 e 119, riprodotto nelle note seguenti, e Leone Ebreo, *op. cit.*, p. 320: « Sappi che la materia, fondamento di tutti li corpi inferiori, è da sé deforme e madre d'ogni deformità in quelli; ma informata in tutte sue parti per partecipazione del mondo spirituale, si rende bella, sì che le forme radiate in lei da l'intelletto divino e da l'anima del mondo, ovvero dal mondo spirituale e dal celeste, sono quelle che gli levan la deformità e porgeno la bellezza: sì che la bellezza in questo mondo inferiore viene dal mondo spirituale e celeste, così come la bruttezza e deformità è propria in lui da la sua deforme e imperfetta materia, di che tutti li suoi corpi son fatti ».

[8] Cfr. Pico, *op. cit.*, p. 114: « Quale adunque diremo esser la cagione che un corpo sia di tal grazia dotato ed un altro privo in tutto?... Credo che, dapoi che tale effetto dal corpo non procede, necessariamente debba attribuirsi all'anima, la quale quando in sé è molto perfetta e lucida, credo che infino nel corpo terrestre qualche raggio del suo splendore trasfonda ».

[9] Cfr. Pico, *op. cit.*, p. 119: « Secondariamente è da sapere che unendosi, come ancora nel primo libro fu detto esser mente de' Platonici, l'anima immediatamente al veicolo celeste, e mediante quello al corpo terreno e corrottibile; vogliono alcuni, l'opinione de' quali segue in questo luogo l'Autore nostro [cioè il Benivieni], che l'anima razionale, discendendo dalla sua stella, formi ella stessa quel corpo terrestre, il quale essa poi ha da governare. Sopra questi princìpi fondandosi, il Poeta s'immagina che nel veicolo dell'anima la qual descende, che è da lei con quella potenza vivificato, con la qual poi forma il corpo terrestre, sia dalla sua stella infusa una virtù formatrice del corpo corrottibile; e secondo che da altra o altra stella discende, riceve virtù diversamente formativa »; e la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 533: « Ha la bellezza, la quale non è altro che un raggio dello splendore della luce e bontà di Dio, tanta forza in tutte le cose, che nessuna può né piacere agli occhi, né dilettare l'animo senza lei ».

[10] Cfr. la prima delle lezioni *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 344: « Chi vuol conoscere la grandissima arte e facondia di Dante e quanta differenza sia tra i filosofi e gli oratori o vero poeti, legga il centesimo testo del primo libro del Cielo d'Ari-

stotile, onde Dante senza alcun dubbio cavò questo luogo; perché quello che quivi si dice filosoficamente con parole semplici senza alcuno o affetto o ornamento, cioè ' Dall'eternità dipende l'essere ed il vivere a tutte le cose, ad alcuno più chiaro, ad alcuno più oscuro ', qui si dice poeticamente, con tanti ornamenti quanto può conoscere ciascuno che non sia al tutto lontano da tutte le Muse ».

[11] *Par.*, I, 1-3.

pagina 89:

[1] Cfr. LEONE EBREO, *op. cit.*, p. 220: « Il bello non è un medesimo a tutti gli uomini di sano ingegno e virtuosi, perché, ancor che il bello sia buono appresso tutti [cfr. l. 32 e n. 3], appresso d'uno de' virtuosi è talmente bello che si muove ad amarlo, e appresso de l'altro virtuoso è buono ma non bello, né si muove ad amarlo »; e la lezione varchiana *Sopra sette dubbi d'amore,* letta pubblicamente nell'Accademia Fiorentina la prima domenica di giugno del 1554: « Ognuno sa, per certissima esperienza, che tutti i begli non sono begli a ciascuno parimente, anzi quello che a uno par bello, a un altro non piace, e all'opposto quello che a chicchessia pare sozzo e deforme, ad alcuno altro pare bello e graziato; anzi più, giudicherà alcuno alcun bello esser bello, e non di manco non sarà più che tanto mosso da quello, e nondimeno esso medesimo conoscerà e confesserà alcun bello esser men bello di quello, e tuttavia l'amerà più » (*Opere di B. V.*, II, p. 528).

[2] Cfr. pp. 85, 88, e relative note, nonché la cit. lezione *Sopra alcune quistioni d'amore,* in *Opere di B. V.*, II, pp. 534 s.

[3] Cfr. la cit. lezione *Sopra sette dubbi d'amore,* in *Opere di B. V.*, II, p. 527.

[4] Cfr. LEONE EBREO, *op. cit.*, pp. 226 s.: « Negli oggetti di tutti i sensi esteriori si truovano cose buone, utili, temperate e delettabili; ma grazia che diletti e muova l'anima a proprio amore (qual si chiama bellezza) non si truova negli oggetti de li tre sensi materiali, che sono il gusto, l'odore e il tatto, ma solamente negli oggetti de' due sensi spirituali, viso e audito. Onde il dolce e sano cibo e poto e il soave odore e salutifero aere e il temperato e dolcissimo atto venereo, con tutta la loro bontà, dolcezza, suavità e utilità necessaria a la vita de l'uomo e de l'animale, non son però belli: però che in quelli materiali oggetti non si truova grazia o bellezza, né per questi tre sensi grossi e materiali può passar la grazia e bellezza a l'anima nostra per delettarla o muoverla ad amare ‹il› bello. Ma solamente si truova negli oggetti del viso, come son belle forme e figure e belle pitture e bell'ordine delle parti fra sé stesse al tutto, e belli e proporzionati stormenti e belli colori e bella e chiara luce e bel sole e bella luna, belle stelle e bel cielo: però che ne l'oggetto del viso per sua spiritualità si trova grazia, quale per li chiari e spirituali occhi suole entrare a delettare e muovere nostra anima ad amare quello oggetto, qual chiamano bellezza ».

pagina 90:

[1] Cfr. la lezione *Della pittura d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 491: « Se l'Amore è disiderio di bellezza, niuna cosa amare si può, la quale non sia o almeno non appaia bella, e perciò si dipigne Amore bello, anzi non solo le persone amate, ma ancora quelle che amano si sforzano con tutti gli ingegni d'apparire belle, se non sono, e se sono, d'accrescere la loro beltà. Laonde molto più conviene all'Amor celeste la bellezza che al terreno, quanto la bellezza degli animi è più di quella dei corpi perfetta e nobile. Onde il Petrarca e tutti gli altri poeti lodano più nelle lor donne il didentro, cioè i bei costumi, che il difuori, cioè le bellezze corporali, anzi quelle sono vere bellezze e proprie, onde si possono meritamente lodare e debitamente onorare, dove quelle, essendo caduche e più tosto ombre che bellezze, non deono ragionevolmente ad altro servire che a scoprirci quelle dell'animo »; nonché la lezione frammentaria *Dei sensi*, e quella *Dell'amore* (letta all'Accademia Fiorentina nel 1553), sempre in *Opere di B. V.*, II, pp. 486 ss., 496 ss.

[2] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 535 s., dove il Varchi ricorda, oltre il Petrarca e il Bembo, Marsilio Ficino, Giovanni Pico, Francesco de' Cattani da Diacceto, e Filone [cioè Leone] Ebreo, che egli prepone a tutti gli altri.

[3] Cfr. la cit. prima lezione *Sopra alcune quistioni d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 536: « Nel medesimo tempo [del *Panegirico* del Diacceto], o poco dopo, compose i suoi tre libri degli Asolani M. Pietro Bembo, nei quali, se la dottrina, la quale ad ogni modo non fu né piccola, né indegna di tanto uomo, avesse all'eloquenza corrisposto, non dubiterei affermare che la lingua toscana avesse anch'ella il suo Platone »; nonché le lezioni *Su un sonetto del Bembo* (letta all'Accademia degli Infiammati la seconda domenica di settembre del 1540) e *Dell'amore* (letta all'Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima del 1553), entrambe in *Opere di B. V.*, II, pp. 562 ss., 496 ss.

[4] Cfr. p. 85 e n. 4.

[5] Cfr. p. 86, nonché Pico, *op. cit.*, p. 114: « Vuol Plotino questa beltà, cioè questa tal grazia, che spesso in un corpo e di statura e di colore meno che mediocremente bello appare, essere segno certissimo della intrinseca perfezione dell'anima », e la cit. lezione *Sopra sette dubbi d'amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 528.

[6] Cfr. Pino, p. 103: « E dice Aristotile ch'un corpo mostruoso è indegno d'una anima retta ».

[7] Son. CCXCVII del Canzoniere, vv. 1 s.

[8] « Tutatur favor Euryalum lacrimaeque decorae Gratior et pulchro veniens in corpore virtus », V, 343 s.

[9] Cfr. n. 2 a p. 86.

pagina 91:

[1] È ricordato dal Varchi anche nella già cit. (n. 7 a p. 56) lettera scritta da Padova il 1° maggio 1538 al Tribolo e al Bronzino (ms. Magl. VII 730 della Bibl. Naz. Centrale di Firenze).

[2] Probabilmente Luca Martini e Carlo Lenzoni. Del primo si è già detto; il secondo, letterato e membro dell'Accademia Fiorentina, partecipò alle discussioni linguistiche del tempo con l'opera *In difesa della lingua fiorentina e di Dante*, pubblicata postuma nel 1556 (egli era morto nel 1550).

PAOLO PINO

DIALOGO DI PITTURA

pagina 95:

[1] Francesco Donà dalle Rose, eletto doge dopo il 24 novembre 1545, sotto il cui dogato « s'abbellì la città in pubblico et privato di nobilissime fabriche » (F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare*, Venezia, 1581, p. 260, cit. in PALLUCCHINI, p. 60 n. 1).

[2] L'autenticità di questa affermazione è confermata dagli studi più recenti (G. NICCO FASOLA, « L'Arte », XLIII, 1940, p. 55 n. 1; PALLUCCHINI, pp. 11 ss.; CAMESASCA, p. 55; contro SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 207).

[3] Due qualità molto care al Pino: cfr. pp. 96, 106, 135.

pagina 96:

[1] L'affermazione è importante non solo nei confronti degli autori citati, ma anche di Leonardo, col quale il Pino mostrerà più punti di contatto. Si tratta naturalmente di un appunto non quantitativo, ma stilistico.

[2] Il Pino, come pittore, sembra intendere il piano esclusivamente enciclopedicò in cui si muove Plinio. Cfr. invece VARCHI, pp. 36 s. e n. 1 a p. 37.

[3] Cfr. invece VARCHI, p. 35 e n. 3.

[4] Punta polemica contro lo scientismo della cultura toscana, più volte rilevato dagli studiosi del Pino e dell'Alberti: cfr. S. ORTOLANI, *Le origini della critica d'arte a Venezia*, « L'Arte », XXVI, 1923, p. 13; M. L. GENGARO, *Orientamenti della critica d'arte del Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1941, p. 121; C. GILBERT, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, « Marsyas », III, 1943-45, pp. 93 s.; PALLUCCHINI, pp. 28 s.; L. MALLÈ, in ALBERTI, *Della Pittura*, p. 125. Proprio all'inizio del *Della Pittura*, p. 55, l'ALBERTI scriveva: « In ogni nostro favellare molto priego si consideri me non come mathematico ma come pictore scrivere di queste cose ».

[5] La citazione ammirativa del Dürer, certo non meno matematico dell'Alberti, conferma la polemicità dell'affermazione precedente, tanto più se si pensi all'antidureriano Michelangelo (cfr. CONDIVI, p. 73: « So

bene che quando legge Alberto Duro gli par cosa molto debole; vedendo coll'animo suo quanto questo suo concetto [un trattato di anatomia] fosse per essere più bello e più utile in tal facultà. E a dire il vero Alberto non tratta se non delle misure e varietà dei corpi, di che certa regola dar non si può »). Ma si noti la qualifica « nel disegno eccellente », restrittiva nella lode di un pittore veneto.

[6] La citazione, non strettamente pertinente, del *De sculptura* (Firenze, 1504) è dovuta probabilmente all'ambientazione padovana di quel dotto trattato. Ne vedremo puntualmente i contatti col Pino, non sempre consentanei.

[7] Ovviamente come pittore veneziano. Si chiarisce così l'affermazione fatta poco prima, l. 16.

[8] Quella stessa che il Pino ammira nelle *Vite* vasariane del 1550; cfr. p. 135 e n. 10.

[9] Il Pino sottolinea ancora la propria disposizione naturale e la contrappone alla scienza e agli studi dei trattatisti precedenti.

[10] La desiderata « candidezza » di intelletto, già lodata nel Doge Francesco Donà dalle Rose (cfr. p. 95 e n. 3), cui dovrebbe corrispondere la « candidezza », cioè la schiettezza e il nitore, dello stile.

pagina 97:

[1] Il fiorentino Fabio saluta il veneziano con gli attributi mondani che poi desidererà nel pittore (cfr. pp. 137 s.); è già un riconoscimento.

[2] È appunto la malinconia che il pittore deve fuggire (cfr. p. 136).

[3] Cfr. M. Sanudo, *Cronachetta*, Venezia, 1922, p. 34: « Le donne [veneziane] veramente sono de belissime » (cit. in Pallucchini, p. 65 n. 2).

pagina 98:

[1] Il veneto accenna alla disparità tra la bellezza naturale e la bellezza artistica, che implica « proporzioni, misure et ordini astratti quasi dal vero », e sembra riprendere la contrapposizione di pittura e scienza già accennata a p. 96. Il fiorentino risponde secondo la propria tradizione, che lega strettamente scienza ed arte, e risolve la contrapposizione in una similitudine di leggi.

[2] Sulla definizione aristotelica della bellezza cfr. Varchi, pp. 85 s. e note relative. Come precedenti nella trattatistica toscana si vedano Alberti, *Della Pittura*, p. 88: « Conviensi inprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converrano quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza... Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri, in quale commensuratione gioverà prima allegare ciascuno osso dell'animale, poi appresso agiugniere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sua carne », e L. Ghiberti, *I Commentari*, Napoli, 1947, p. 96: « Quando le membra fossono proporzionali alla quantità della larghezza

e della faccia, sarà la forma bella, avvenga che i membri per sé non sieno belli. Ma la proporzionalità solamente fa pulcritudine ». PALLUCCHINI, p. 68 n. 1, propone un parallelo tra il Pino e il Firenzuola.

[3] Che provengono dalla materia; cfr. VARCHI, p. 88.

[4] Il toscano ribadisce il proprio punto di vista: l'artista può prescindere dalle cognizioni degli antichi, ma deve avere una propria esperienza (si veda il famoso proemio al *Della Pittura* dell'ALBERTI, pp. 53 s.).

[5] Si tratta, ovviamente, di opposizioni aristoteliche.

pagina 99:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 64; GHIBERTI, *op. cit.*, p. 21; ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 107 s.: « Zeusis, prestantissimo et fra li altri exercitatissimo pittore, per fare una tavola, qual pubblica pose nel tempio di Lucina adpresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente quanto oggi ciascuno pictore del suo ingenio, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze elli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la ioventù di quella terra elesse cinque fanciulle, le più belle, per tòrre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina ». Evidentemente il fiorentino cita Zeusi nel senso albertiano (cfr. PANOFSKY, p. 34), a favore dell'esperienza.

[2] La differenza tra bellezza naturale e bellezza artistica (cfr. p. 98 e note relative) si concreta ora nella diversità delle « cognizioni ». Sono appunto le « imperfezioni », cioè le « difficoltà » o « fatiche » dell'arte, che da qui in avanti interesseranno gli interlocutori.

[3] Cfr. NICCO FASOLA, *op. cit.*, pp. 51 s.: « Queste parole non sono messe a caso dal Pino, che è bene al corrente delle cose. Sono i caratteri *non-veneziani* del Savoldo che vengono in luce, alcuni affini a quelli che poi diedero delle noie al Caravaggio, la poca aristocraticità delle figure, poi quella *diligenza* osservata dal Lanzi, pel Longhi definita di lombardismo in confronto del largo dipinger veneto »; PALLUCCHINI, p. 70 n. 2: « L'osservazione mi pare acuta: infatti il Pino poco dopo parla proprio del Savoldo, stupendosi dell'ostilità veneziana contro il suo gusto ».

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 71 n. 1: « Soltanto il Pino ci dà questa notizia. Il SUIDA, *ad vocem*, in THIEME-BECKER..., 1939, XXIX, p. 510, pensa che il Savoldo possa essere stato a Milano alla corte del Duca Francesco II, cioè fra il 1525 e il 1535 ».

pagina 100:

[1] L'argomento del « rilievo » è assai simile a quello sostenuto dagli scultori a favore della loro arte (cfr. TRIBOLO, p. 79; CELLINI, p. 81: « La pittura non è altro che o arbero o uomo, o altra cosa che si specchi in un fonte »). Si veda anche LEONARDO, f. 132: « Lo specchio e la pittura mostra la similitudine delle cose circondata a ombra e lume, l'una e l'altra pare assai di là dalla sua superfizie. E se tu conosci che lo spec-

chio per mezo de lineamenti e ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, et avendo tu fra li tuoi colori l'ombre e lumi più potenti che quelli de lo specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancora lei una cosa naturale vista in un grande specchio » (cit. in PALLUCCHINI, p. 72 n. 1).

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 83: « Egli è un velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide visiva penetra per la rarità del velo. Porgeti questo velo certo non picciola commodità: primo, che sempre ti ripresenta medesima non mossa superficie, dove tu, posti certi termini, subito ritruovi la vera cuspide della piramide, qual cosa certo senza intercisione sarebbe difficile. Et sai quanto sia impossibile bene contraffare cosa quale non continovo servi una medesima presenzia; di qui pertanto sono più facili ad ritrarre le cose dipinte che le scolpite e conosci quanto, mutato la distanzia e mutato la posizione del centro, paia quello che tu vedi molto alterato »; ma vedi le critiche di p. 116, e note relative.

pagina 101:

[1] La scarsa vocazione « matematica » del Pino (cfr. la sua critica all'Alberti, p. 96) è pienamente confermata dalla confusa esposizione prospettica, che riprende motivi anche albertiani (cfr. ad es. *Della Pittura*, pp. 58 ss., 72 ss., 82 ss.).

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 70 ss.

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 92, 96 s.: « Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degnia, ma sia in tumulto avviluppata »; « Truovasi chi, exprimendo movimenti troppo arditi et in una medesima figura facendo che ad uno tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro; et per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna degnità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegnio dell'artefice troppo fervente e furioso ». A proposito di tali affinità PALLUCCHINI, p. 74 n. 2, giustamente osserva: « Nel Pino... la battuta... si colora di un carattere polemico, poiché già maestri quali Tiziano, Iacopo Bassano, il Tintoretto, lo Schiavone ecc. per impulso di elementi compositivi manieristici avevano superato o stavano superando quella regolarità armonica di composizione sostenuta dal Pino, che ancora poteva trovarla nel Savoldo ».

[4] Alle delucidazioni scientifiche del fiorentino (molto confuse rispetto a quelle albertiane, cfr. soprattutto pp. 100 s. e note relative) il veneto sfugge, preferendo abbordare il tema più letterario e diffuso della perfetta bellezza femminile.

pagina 102:

[1] Ora è il fiorentino ad evitare dimostrazioni teoriche troppo astratte, rimandando di passata ai filosofi naturali, probabilmente aristotelici (cfr. PALLUCCHINI, p. 75 n. 1), come a lui estranei.

[2] Il Pino risente di quell'ibrido astrologismo rinascimentale che si ritrova anche nei passi più aulici delle *Vite* vasariane. Sulle sue origini e sulla sua estensione cfr. J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, pp. 28 s.

[3] Cfr. A. FIRENZUOLA, *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne* [1541], in *Opere*, Firenze, 1958, p. 576: « Or per tornare alla persona, diciamo che voi, Mona Amorrorisca, l'avete tra 'l magro e tra 'l grasso, carnosa e succosa, in una proporzione accomodata... ».

[4] Cfr. FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 573: « I capegli adunque, secondo che mostrano coloro che ne hanno alcuna volta su per le carte ragionato, vogliono essere sottili e biondi, e or simili all'oro, ora al mèle, ora come i raggi del chiaro sole risplendenti, crespi, spessi, copiosi e lunghi ».

[5] Il FIRENZUOLA, *op. cit.*, pp. 582 s., è molto più esigente riguardo alla gradazione cromatica delle guancie e al loro rapporto con la fronte.

[6] Cfr. FIRENZUOLA, *op. cit.*, pp. 584 ss.: « Non sien le labbra molto sottili, né anche soverchio grosse, ma in guisa che il vermiglio loro apparisca sopra lo incarnato che le circonda: e voglion nel serrar della bocca congiungersi pari, che quel di sopra non avanzi quel di sotto, né quel di sotto quel di sopra: e voglion fare verso il lor fine una certa diminuzione diminuita in angulo ottuso... Ma tutto questo sarebbe poco, se la bellezza dei denti non concorresse, coll'essere piccioli ma non minuti, quadri, uguali, con bello ordine separati, candidi e allo avorio simili soprattutto, e dalle gingive, che più tosto paiano orli di raso chermisino che di velluto rosso, orlati, legati e rincalzati ».

[7] Cfr. le complesse esigenze cromatiche del FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 579.

[8] Cfr. FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 587: « La gola vuol essere tonda, svelta, candida e senza una macchia, e fare, nel volgersi or qua or là, certe piegature... con una vaghezza dolce a contemplare, difficile a raccontare ».

[9] Cfr. le ben più complesse argomentazioni del FIRENZUOLA, *op. cit.*, pp. 589 ss., che concorda negli stessi requisiti.

[10] Cfr. FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 584, che insiste ancora sui requisiti cromatici.

pagina 103:

[1] Cfr. FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 594: « Le dita son belle quando son lunghe, schiette, dilicate e che un pochetto si vadano assottigliando verso la cima, ma sì poco, che appena si veggia sensibilmente. L'unghie hanno da esser chiare... non lunghe, non tonde, né in tutto quadre, ma con un bell'atto e con poco di curvatura... ».

[2] Cfr. FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 591: « La gamba ci darà Selvaggia, lunga, scarsetta e schietta nelle parti da basso, ma con le polpe grosse quanto bisogna, bianche quanto la neve ».

[3] Cfr. GILBERT, *op. cit.*, p. 97: « Such a sly frankness recalls the Venus of Urbino, and in this connection there is the report in a letter of 1543 from the Venetian by adoption Cardinal Giovanni della Casa, to his patron and Titian's Cardinal Alfonso Gonzaga: 'Oltre di ciò ha Tizian presso che fornita, per commession di vostra Signoria reverendissima, una nuda, che faria venir il diavol adosso al cardinale San Silvestro; e quella che vostra Signoria reverendissima vide in Pesaro nelle camere de 'l signor duca d'Urbino è una teatina appresso a questa' ». E ciò contrasta, secondo il Gilbert, con l'atteggiamento morale dell'Alberti.

[4] Cfr. invece FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 592: « Il piede ci piace picciolo, snello, ma non magro, né senza l'atto del salir del collo... ».

[5] Ovviamente della materia, cfr. pp. 98 s., 102 (cfr. PALLUCCHINI, p. 78 n. 1).

[6] Cfr. anche VARCHI, pp. 89 s. e note relative.

[7] Cfr. PALLUCCHINI, p. 34: « Per il Pino... la canonica delle proporzioni classiche è superata in una sintesi che è il movimento. Poco importa se sia il pensiero leonardesco [SCHLOSSER, pp. 159 ss.], o la comprensione di quanto gli artisti contemporanei andavano realizzando, da Tiziano al Tintoretto, ad indirizzare il Pino a tali conclusioni, in aperto contrasto con quel pensiero rinascimentale da cui parte. Dal punto di vista critico e storico è della più grande importanza che il Pino superi tali presupposti in una accezione nuova [cfr. anche L. VENTURI, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, « Gaz. des Beaux-Arts », 1924, I, p. 42], che giustifica in atto il gusto dell'arte veneta del pieno Cinquecento ». Ma forse si tratta anche del parere di un fiorentino, che si sta aggiornando, oltre che sul « moto » leonardesco, sul « giudizio dell'occhio » (cfr. VASARI, p. 61, MICHELANGELO, p. 82, e note relative), senza tuttavia condividere le « licenze » del secondo (cfr. p. 106 e n. 2).

[8] Si allude certo alle regole vitruviane (cfr. PALLUCCHINI, p. 79 n. 1).

pagina 104:

[1] Deduzione frequente, con leggere varianti, nella trattatistica antica o rinascimentale: cfr. VITRUVIO, III, 1; GHIBERTI, *op. cit.*, pp. 211 ss.; il disegno n. 228 di Leonardo all'Accademia di Venezia; FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 549.

[2] Cfr. VITRUVIO, III, 1; il cit. disegno di Leonardo; FIRENZUOLA, *op. cit.*, p. 549.

[3] Cfr. p. 98 e note relative.

[4] Nel III, 1 del *De Architectura*. Cfr. le censure antivitruviane del GHIBERTI, *op. cit.*, pp. 213 ss.

[5] Cfr. SCHLOSSER, p. 90: « Non soltanto egli [il GHIBERTI, *op. cit.*, pp. 213 ss.] critica la teoria di Vitruvio..., ma mette accanto a quello vitruviano un altro canone che nel Rinascimento va sotto il nome di Varrone, ed è evidentemente patrimonio dei vecchi laboratori, poiché compare anche in Gaurico e in Dürer e si può ricollegare persino al Cennini ». Così anche E. TEA, *La proporzione nelle arti figurative*, Milano, 1945, p. 82, e PALLUCCHINI, p. 81 n. 2.

[6] Cfr. TEA, *op. cit.*, p. 26, e PALLUCCHINI, p. 81 n. 3: « Nelle sue *Noctes Acticae* studiò e criticò molte idee di Varrone ».

[7] Si noti come il Pino attribuisca questa battuta, incredula nelle norme astratte (cfr. PALLUCCHINI, p. 82 n. 1), proprio al fiorentino, che già ha espresso dubbi sull'utilità delle misure. A questo punto Fabio appare insofferente anche di fronte alle speculazioni dell'ambiente padovano, di cui il trattato del Gaurico rimane la più valida testimonianza.

[8] Cfr. ancora *De Architectura*, III, 1: « Corpus... hominis ita natura composuit, uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus pansa ab articulo ad extremum medium digitum tantumdem, caput a mento ad summum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, ‹a medio pectore› ad summum verticem quartae. Ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem mediûm superciliorum tantundem, ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. Pes vero altitudinis corporis sextae, cubitum quartae, pectus item quartae. Reliqua quoque membra suas habent commensus proportiones, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti. Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensus responsum. Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus ». Evidentemente il Pino intende risalire alla fonte piuttosto che impegnarsi nelle complicate interpretazioni e divagazioni dei moderni (cfr. P. GAURICO, *De Sculptura*, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 130 ss.: « Sed age. Non enim de Timaeo Platonis, qui et a Cicerone latinis explicatus est litteris, hominem ego vobis referam, quod ad nostrum hunc institutum sermonem attinet. Eum longe aliter quam architectus, vivum stantemque dimetiamur, scilicet in novem de longitudine portiones. Ita etenim hominem ipsum sollers natura formavit, ut faciem hanc summo loco spectandam proponeret, caeteraeque totius corporis partes commensum inde susciperent. Constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus: una erit ab summo frontis, qua capilli nascuntur, heic ad intercilia, altera heinc ad imas nares, ultima ab naribus heic ad mentum; prima sapientiae, secunda pulchritudinis, tertia bonitatis sedes. Hae autem ipsae per se, ut aiunt, multiplicatae, integram quanta erit humani corporis staturam reddent novem portiones. Prima erit facies ipsa, secun-

dam faciet portionem pectus, ab summo stomacho ad umbilicum tertia, ab hoc ad imum femur quarta; duas continebunt coxendices ad poplitem, totidemque ab hoc ad nodum crura, pars autem haec infima, quae est a nodo ad imam plantam, gutturque hoc, quod est ab summo pectoris ad summum gulae, atque hic semicirculi arcus, qui fit ab summa fronte ad summum verticem, unam aliam conficient portionem. Nam horum iuncturae nodi poplitesque tamquam interfinia nullis suam cedunt proprietatem. Constabit igitur humanae staturae longitudo portionibus, ut dictum est, novem; quamquam alii octo, alii, quod rarius est (est enim tamquam in musice dissonum ferme), septem, alii, quod et rarum etiam est, decem fecerint. Nos medium et quod in plerisque omnibus mortalibus frequentius erat secuti sumus »).

[9] Polso (Pallucchini, p. 83 n. 3).

pagina 105:

[1] Cfr. Gaurico, *op. cit.*, pp. 132 ss.: « Brachiorum autem alterutri pariter lacerti sexquialteram continebunt portionem, manus unam aliam, quamquam sint qui metiantur sic: ab humeris extrinsecus ad iuncturas articulorum, ab axillis vero intrinsecus ad confinia palmae ac digitorum facies tres, alterutri autem articuli una. Quomodocumque id parum refert, modo brachiorum tota longitudo septem contineatur faciebus, ut dispessae manus rectam ipsam corporis longitudinem definire inveniantur. Pedes autem ita ab extremis talis ad extremum unguem producuntur, ut eamdem bis ter et uno altero tribus fere minus digitis commetiantur ».

[2] Cfr. Vitruvio, III, 1, cit. nella n. 8 a p. 104.

[3] Cfr. Gaurico, *op. cit.*, pp. 134 ss.: « Consideranda vero et ipsa inter se partium ἀναλογία, quam alibi proportionem, heic ni fallor proprie commensum dixerimus. Quanta est longitudo ab interciliis ad summas nares, tanta erit productio menti ab iugulo; quantaque est ab summis naribus ad mentum, tanta ab iugulo ad imam gulam, hoc est semiportione; quantum est superioris labri intervallum ab ore heinc ad nares imas, tantumdem erit summarum narium prominentia ab labro, tandumdemque et oculorum ab interciliis ad interiores angulos concavitas. Praeterea in manibus, quod est extrinsecus ab summo ungue indice ad iuncturam hanc imam, continebitur semiportione. Ac rursus heinc ad eam qua brachio colligatur manus, alia; sic et intrinsecus ab summo ungue medio. Primus autem hic indicis articulus maior correspondebit fronti; secundus hic cum onychio ad extremum unguis, naso; primus item medii huic quod est ab naribus ad mentum; eiusdem secundus huic quod est ab imo mento ad inferioris labii supremum; eiusdem onychius huic quod est ab ore ad inferiora narium; indicis eodem ab supremo labri superioris; maior pollicis articulus coaequabitur huic quod est ab mento ad summum labii inferioris; minor huic quod est ab nare ad eodem. Onychiorum autem articulorum omnium dimidiatam sibi partem occupabunt ungues. In lati-

tudinem vero frons ab hac media, quam et discriminatricem appellare possumus, linea, heinc inde ad prima heic tempora definietur sua bis longitudine, ab interciliis ad extremos oculorum angulos atque heinc ad primas aureis harumque longitudo tantumdem. Id vero spacium quod est inter utramque extremitatem oculorum, ex duabus iisdem dimensionibus in treis partes distinctum, duas oculi, unam sibi intermedius nasus vindicavit. Oris latitudo, si per summum labii metiamur, respondébit fronti nasove, sin circino illi spacio, quod est pollicis articulo maiore definitum, ab labro superiore ad mentum. Pectoris latitudo faciebus continebitur duabus... ».

pagina 106:

[1] La constatazione è degna di un veneto che, consapevole della erudita cultura padovana, vede affermarsi le licenze manieristiche.

[2] Si tratta di una affermazione antimichelangiolesca, che condivide il pensiero di LEONARDO, f. 21 v.: « Li maestri [di scultura] non si fidano nel giudicio de l'occhio, perché sempre inganna, come prova chi vol dividere una linea in due parti eguali a giudizio d'occhio, ché spesso la sperienzia l'inganna ».

[3] Cfr. VARCHI, pp. 15 ss.

[4] Si noti come il fiorentino affronti l'argomento della « universalità » della pittura (cfr. VARCHI, p. 37 e n. 5) riprendendo la dimostrazione albertiana (*Della Pittura*, p. 77: « Et chi dubita qui apresso la pictura essere maestra o certo picciolo hornamento a tutte le cose? Prese l'architetto, se io non erro, pure dal pittore li architravi, le base, i capitelli, le colonne, frontispicii et simili tutte altre cose et con regola et arte del pictore tutti i fabri, i scultori, ogni bottega et ogni arte si regge. Né forse troverrai arte alcuna non vilissima, la quale non raguardi la pictura, tale che qualunque truovi bellezza nelle cose, quella puoi dire nata dalla pittura »; cfr. anche PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 86 n. 2).

[5] Cucchiaio (PALLUCCHINI, p. 86 n. 1).

[6] Cfr. PALLUCCHINI, p. 86 n. 3: « Non molto chiaro letteralmente, ma quel ' soggetto ' si può interpretare come l'uomo o la facoltà inventiva, e i ' doi mondi ' il sensibile e il razionale ». Oppure i « doi mondi » potrebbero significare l'essere e il parere, sempre contrapposti nelle argomentazioni pittoriche (cfr. VARCHI, p. 38, VASARI, pp. 60 s., e note relative).

[7] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 76: « Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa li uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admirazione de l'artefice et con molta voluptà si riconoscono ». Questa stessa prerogativa della pittura sarà volta dagli scultori a favore della loro arte (VARCHI, p. 46 e n. 7).

[8] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 76: « A me darai cosa niuna tanto preziosa, quale non sia per la pittura molto più cara e molto più graziosa fatta. L'avorio, le gemme et simili care cose per mano del pittore diventano più preziose et anche l'oro lavorato con arte di pictura si contrapesa con molto più oro » (cit. da PALLUCCHINI, p. 86 n. 4). Vedi anche l' interpretazione manieristica che dello stesso argomento dà VASARI, p. 63.

[9] Spunto che sarà svolto più oltre a pp. 115 s.

[10] Distinzione propria delle argomentazioni sulla diversa natura della poesia e della pittura, e particolarmente cara a Leonardo (ff. 7 v. s., cit. nella n. 1 a p. 55).

[11] Significativo è il confronto di questa descrizione fenomenica della potenza espressiva della pittura con quelle di LEONARDO, f. 25, del CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., del VARCHI, p. 37 (le prime due riprodotte nella n. 6 relativa al passo varchiano), per non parlare di quelle manieristiche del VASARI, p. 61, e del PONTORMO, p. 68. Il Pino sembra riassumere gli argomenti della curiosità scientifica di Leonardo, ma in modo piuttosto impacciato e sommario, tanto è vero che passa subito allo sfruttatissimo « inganno » degli animali (cfr. VARCHI, pp. 38, 46, e note relative).

pagina 107:

[1] « Inganno » celebre e sfruttato quanto quello degli animali (cfr. VARCHI, pp. 38, 46 s., e note relative).

[2] Anche in questa rassegna degli affetti il Pino mira alla proprietà in senso albertiano (cfr. *Della Pittura*, p. 93), piuttosto che agli effetti manieristici (cfr. VASARI, pp. 61 s. e note relative).

[3] Cfr. VARCHI, pp. 15, 17 s.

[4] Cfr. le precisazioni del VARCHI, pp. 17 s., 34 ss.

[5] Cfr. PALLUCCHINI, p. 87 n. 3: « Evidentemente il Pino, confondendo, si riferisce all'Alberti [*Della Pittura*, p. 78], che scrive: ' Racconta Laerzio Diogene che Demetrio Filosofo ancora scrisse alcuni commenti della Pittura ' ».

[6] La posizione intellettualistica del Pino, che risente delle dispute sulla nobiltà delle arti (cfr. VARCHI, pp. 16 ss.), concorda non solo col GAURICO (« nihil plane quicquam effici possit, quod notione prius atque idea cognitum non fuerit », *op cit.*, p. 122; cfr. PALLUCCHINI, p. 88 n. 2), ma anche col VASARI, p. 61: « E per questo disegno et architettura nella idea ⟨l'arte nostra⟩ esprime il valor dello intelletto inelle carte che si fanno ».

[7] Cfr. LEONARDO, f. 19, e le più dettagliate e « filosofiche » delucidazioni del VARCHI, pp. 16 ss., 22 ss.

[8] Ritorna un argomento albertiano; cfr. p. 106 e n. 4, nonché LEONARDO, f. 8.

[9] Ritorna il motivo dell'« universalità »; cfr. p. 106. Si veda E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, p. 251 n. 7: « Questa tesi ha un suo fondamento aristotelico. Si confronti il trattato *Della Nobilissima Pittura*... di M. Biondo, 1549, cap. 3, f. 3b: ...' Aristotile nel Sesto dell'Etica, ragionando de la diffinizione dell'arte, scrisse essere l'arte un habito di far le cose con vera raggione... Pertanto io dico tal habito essere l'arte imperò quasi tutte le cose che il grande Iddio, opifice delle cose che si trovano nel universo, ha producto da principio che ciascheduna cosa penta si possa offerire e venire dinanzi, imperò quasi tutte le cose dico che l'arte del pengere può abbracciare ' ».

pagina 108:

[1] Pallucchini, pp. 36 s., motiva questa impostazione della disputa con la condizione personale del Pino, artista mediocre.

[2] Anche l'Alberti, *Della Pittura*, pp. 81, 107, condanna nel pittore la presunzione e l'avarizia, mentre Leonardo, ff. 31 ss., raccomanda una ricerca assidua ed universale, estranea ad ogni preoccupazione venale.

[3] Nociva non solo ai pittori; cfr. Sangallo, p. 74.

[4] Cfr. Sangallo, pp. 74 s.

[5] Cfr. Leonardo, f. 38: « Gli è una certa generazione di pittori, li quali per loro poco studio bisogna che viveno sotto la bellezza de l'oro e de l'azzurro. I quali con somma stoltizia alleggano non mettere in opera le bone cose per li tristi premii, e che saprebbono ancora loro far bene com' un altro, quando fussino ben pagati. Or vedi gente stolta! ».

[6] *Nat. Hist.*, 35, 2.

[7] È uno degli argomenti dei pittori contro gli scultori; cfr. Varchi, p. 40 e n. 5.

[8] Cfr. il proemio dell'Alberti, *Della Pittura*, pp. 53 s.

[9] Cfr. Varchi, p. 35 e note relative.

[10] Cfr. Varchi, p. 36 e n. 1.

[11] Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 19-20; Alberti, *Della Pittura*, p. 79.

[12] Cfr. Pallucchini, p. 91 n. 1: « Il Pino riporta dall'Alberti [*Della Pittura*, p. 79], erroneamente facendo di Nerone e di Valentiniano una sola persona ».

[13] Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 79.

[14] Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 79.

[15] Cfr. Varchi, p. 36 e n. 2.

[16] Cioè Pirrone; cfr. D. Laerzio, III, 5, e Alberti, *Della Pittura*, p. 79.

[17] Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 79: « Socrate, Platone... Pirro furono in pittura conosciuti ».

[18] Per questa citazione il Pino risale di sua iniziativa a Plinio, *Nat. Hist.*, 35, 21.

pagina 109:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 80, cit. da PALLUCCHINI, p. 91 n. 7.

[2] Il Pino cita di sua iniziativa da PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 147.

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 80.

[4] Proprio le donne pittrici avevano offerto un argomento agli scultori sulla « facilità » della pittura (cfr. VARCHI, p. 50, e SANGALLO, p. 77).

[5] Cfr. la lezione del VARCHI, *Sulla generazione del corpo umano*, letta all'Accademia Fiorentina il 25 giugno del 1543 (*Opere di B. V.*, II, p. 305), e L. DOMENICHI, *La nobiltà delle donne*, Venezia, 1549, f. 17.

[6] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 103; LEONARDO, f. 20 v.: « Il pittore con grand' aggio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e movè il levissimo penello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come a lui piace; et ⟨è⟩ l'abbitazione sua piena di vaghe pitture e pulita, et accompagnata spesse volte di musiche o lettori di varie e belle opere, le quale senza strepito di martelli o d'altri rumori misto sono con gran piacer udite ».

[7] Cfr. LEONARDO, f. 4: « La pittura è filosofia, perché la filosofia tratta del moto aumentativo e diminutivo... Si prova la pittura essere filosofia, perché essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azzioni, e la filosofia ancora lei s' estende nel moto... Se tu sprezzerai la pittura, la quale è sola imitatrice de tutte l'opere evidenti de natura, per certo tu sprezzarai una sottile invenzione, la quale con filosofica e sotile speculazione considera tutte le qualità delle forme ».

[8] Cfr. p 108 e note relative.

[9] Il pittore deve esser libero da preoccupazioni familiari; cfr. p. 136.

pagina 110:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 86 s. L'interpretazione matrimoniale del Pino è del tutto inconsueta (cfr. ad es. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 128).

[2] Cfr. VARCHI, p. 37.

[3] Cfr. VARCHI, p. 46 e n. 8.

[4] Cfr. p. 108, dove « ingenuo » ha umanisticamente, come qui, il senso di « schietto, nobile ».

[5] Cfr. VARCHI, p. 37 e n. 4.

[6] Cfr. VARCHI, p. 37 e n. 5.

pagina 111:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 95. Il VARCHI (p. 46, e cfr. n. 12) cita un esempio affine, i cui protagonisti sono dei cavalli di marmo o di bronzo.

[2] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 89.

[3] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 92.

[4] Cfr. VARCHI, p. 55 e n. 4.

[5] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 24. Si notino, nella citazione del Pino, le dotte precisazioni.

[6] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 7, 126.

pagina 112:

[1] Il VARCHI, p. 47 (e cfr. n. 1) cita un simile aneddoto pliniano per la Venere di Prassitele.

[2] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 1.

[3] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 1.

[4] Cfr. SCHLOSSER, p. 209: « Non mancano [nel trattato del Pino]... aneddoti d'ogni specie, principiando dalle vecchie e sempre ripetute storie d'illusioni, come quando Lauro parla, presumibilmente per propria esperienza, d'un tacchino burlato »; PALLUCCHINI, p. 98 n. 1: « È un aneddoto che forse si riferisce ad una esperienza personale, sul tipo del resto di quelle raccontate dai pittori fin dall'antichità ».

pagina 113:

[1] Cfr. VARCHI, p. 38 e n. 1.

[2] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 64; e VARCHI, p. 57 e n. 3.

[3] Cfr. p. 96 e note relative.

[4] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 81; VARCHI, p. 45; SANGALLO, p. 74 ss.

[5] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 80: « La natura medesima pare si diletti di dipigniere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbate e crinite » (cit. in PALLUCCHINI, p. 100 n. 1), e LEONARDO, ff. 35 v. s. (cit. in GENGARO, *op. cit.*, p. 123).

[6] Cfr. VARCHI, pp. 37 s., 43 s., 47, e le note relative.

[7] La nuova suddivisione del Pino, in « disegno, invenzione e colorire », che resterà fondamentale per la trattatistica del Cinquecento, fu dapprima creduta una derivazione albertiana (cfr. ORTOLANI, *op. cit.*, pp. 13 s.), sia pure con sensibili modificazioni miranti a rompere « il rigore logico e scientifico dell'umanesimo » (GENGARO, *op. cit.*, p. 123). Ulteriori ricerche hanno invece sottolineato i punti di dissenso tra i due trattatisti, rilevando il GILBERT (« Marsyas », III, 1943-45, pp. 93 ss.) l'affinità del veneziano con le antiche classificazioni retoriche, e il PALLUCCHINI (p. 100 n. 2) la vocazione plastica del toscano. Più dell'Alberti, Francesco Lancillotti, che pubblicò a Firenze nel 1509 il suo *Trattato della pittura* in versi, mostra punti di contatto col Pino (cfr. GILBERT, *op. cit.*, pp. 104 s.; PALLUCCHINI, *l. c.*; CAMESASCA, p. 12); ma data l'oscurità del testo lancillottiano e la maggiore vicinanza del Pino alle classificazioni della retorica, anche la possibile influenza di quella fonte risulta molto ridotta (GILBERT, *l. c.*).

[8] L'iniziativa del Pino si concreta in una divisione piuttosto confusa (cfr. GENGARO, *op. cit.*, p. 216, e soprattutto GILBERT, *op. cit.*, pp. 94 s.: « Among the four parts of *disegno*, *giudicio* is explained as original native talent, which hardly comes under the usual meaning of *disegno*. *Composizione*, on the other hand, is defined only as the sum and combination of the other three, which would seem to make its relation with *disegno*,

as a whole obscure, if not to make them identical »). Il « disegno » piniano corrisponde alla retorica *dispositio*, ma le sottospecie del primo (giudicio, circumscrizione, pratica, composizione) rispondono solo numericamente a quelle della seconda (*exordium, narratio, confirmatio, peroratio*).

pagina 114:

[1] L'accezione che il Pino dà del « giudizio » non è certo insolita (cfr. VARCHI, p. 22; SANGALLO, p. 76); ma si noti come, divenendo una sottospecie del « disegno », esso propenda ad una inflessione classicistica (al « retto giudizio », su cui cfr. ROUCHETTE, *op. cit.*, p. 96 n. 1), piuttosto che aderire ad una « licenza » individuale (cioè al « giudizio dell'occhio », cfr. MICHELANGELO, p. 82 e n. 2).

[2] Cfr. PALLUCCHINI, p. 101 n. 1: « La ' circonscrittione ' è quindi la prima tappa nella realizzazione di un disegno, cioè uno schizzo; in questo senso differisce da quella albertiana [ALBERTI, *Della Pittura*, p. 82: « circonscriptione non è altro che disegniamento de l'orlo »] », nonché L. GRASSI, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, ' non finito ' e la costruzione dell'opera d'arte*, in « Studi in onore di Pietro Silva », Firenze, 1957, p. 100: « Prima ancora del Vasari, a Venezia Paolo Pino ravvisò nello ' schizzo ' un disegno già pittorico, in quanto comprende non solamente il contorno o limite esterno dell'immagine... ».

[3] Per « pratica » il Pino evidentemente qui intende « studio » di intelletto ed « esercizio » di mano, e, come già per il « giudicio », riduce le qualità soggettive a categorie, con un continuo equivoco tra le regole dell'arte e la personalità dell'artista (cfr. GILBERT, *op. cit.*, pp. 95 s., riprodotto nella n. 5 a questa stessa pagina). Tale incertezza conferma l'interregno piniano tra la trattatistica dell'umanesimo e quella del manierismo.

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 101 n. 2: « ' *Acquaticie* ', acquarello, cioè disegnare leggermente e poi fare le ombre con inchiostro sciolto nell'acqua, di cui si facevano due soluzioni, una più chiara, l'altra più scura (cfr. ARMENINI, *Precetti di pittura*, 1587, L. I., cap. VII) ».

[5] Cfr. GILBERT, *op. cit.*, p. 96: « In ' composizione ' Pino makes use of Alberti's conception involving the careful building up of forms [*Della Pittura*, pp. 87 ss.], but adds to it, as other sections of *disegno*, elements of personality, luck, tricks of the trade and good taste — ' persuasion ' as to speak, in its technical meaning in the rhetorician's jargon ».

[6] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 87: « Composizione è quella ragione di dipigniere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura... Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipigniere sono le superficie. Nascie della composizione della superficie quella grazia ne' corpi, quale dicono bellezza. Vedesi uno viso il quale abbia sue superficie chi grandi e chi piccole, quivi ben rilevate et qui ben dreto

riposto, simile al viso delle vecchierelle, questo essere in aspetto bructissimo... ».

[7] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 91 s.: « Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale, a suo luoghi, sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, ucciellini, cavalli, pecore, edifici, province e tutte simili cose... Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà ancora moderata e grave di dignità e verecundia ».

[8] L'esperienza savoldiana induce il Pino a gradire più dell'Alberti (*Della Pittura*, p. 96) gli scorci, ed a raccomandarli vivamente al pittore (cfr. PALLUCCHINI, p. 102 n. 1). Vèdi anche p. 115 e n. 10.

[9] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 98: « Facciano e nascano le pieghe come al tronco dell'albero i suo rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano... i movimenti moderati e dolci, più tosto quali porgono grazia ad chi miri che maraviglia di fatica alcuna »; LEONARDO, f. 167.

pagina 115:

[1] Cfr. pp. 96, 113 s., e note relative.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 104: « Et farassi per loro [per i pittori] dilettarsi de' poeti e delli oratori; questi ànno molti ornamenti comuni col pittore e copiosi di notizia di molte cose; molto gioveranno ad bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la inventione ». Il Pino accèntua l'autonomia del pittore e in questo egli forse risente dei trattatisti letterari, che, come il DANIELLO, *Poetica*, pp. 26 s., raccomandavano al poeta una personale informazione universale.

[3] Anche il DOLCE, p. 197, loda questo frescante operoso a Venezia (cfr. PALLUCCHINI, p. 103 n. 3) come « molto pratico delle istorie e de' poeti, sì come quello che si diletta di leggere infinitamente ». Lo SCHLOSSER, p. 209, vede in questo passo del Pino una critica ad uno « sfarzo antiquario » di invenzione « povera e vuota », mentre PALLUCCHINI, *l. c.*, esclude, come già D. VON HADELN (in C. RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte*, Berlino, 1914, I, p. 227 n. 3), la possibilità di una interpretazione negativa.

[4] Il Pino condivide ora concetti albertiani (cfr. *Della Pittura*, pp. 88 ss.) e leonardeschi (LEONARDO, ff. 59 v. ss.).

[5] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 91 s.; LEONARDO, ff. 59 v. ss.

[6] Cfr. LEONARDO, f. 48.

[7] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 91 s., 93 s., LEONARDO, f. 61.

[8] Cfr. LEONARDO, f. 60: « È sommo peccato nel pittore fare li visi che somiglino l'un l'altro, e così la replicazione degli atti è vizio grande ».

[9] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 87: « Grandissimo opera del pictore con uno collosso; ma istoria, maggiore loda d'ingegnio rende l'istoria che qual sia colosso ».

[10] Cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Il ' difficile ' viene anche qui messo in rilievo con enfasi »; PALLUCCHINI, p. 40: « È ancora interessante notare come nella caratterizzazione del concetto di invenzione il Pino, nonostante il suo conformismo, riveli una sensibilità sulla quale ha fatto presa la moda manieristica », e così BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1956, pp. 84 s.; CAMESASCA, p. 12. Significativo risulta il confronto, oltre che con la ben diversa canonica albertiana (*Della Pittura*, pp. 96 s.), con le affini osservazioni di LEONARDO, f. 59 v.: « Ricordati, fintore, quando fai una sola figura, di fugire gli scorti di quella, sì delle parti come del tutto, perché tu aresti da combattere con la ingnoranzia delli indotti di tale arte; ma nelle storie fanne in tutti li modi che ti accade, e massime nelle bataglie, dove per nescessità accade infiniti scorciamenti e piegamenti delli componitori di tale discordia, o vo' dire pazzia bestialissima ».

[11] Cfr. GILBERT, *op. cit.*, p. 97: « The definition by which ' la pittura è propria poesia ' immediately makes Pino's work an early, unrecognized member of the *ut pictura poesis* group of the rhetorical writings ». Ben più precise sono le distinzioni del DANIELLO, che poterono influire (cfr. GILBERT, *op. cit.*, pp. 105 s.) sulla enunciazione del Pino (*Poetica*, p. 26: « Adunque dalla prima di queste tre parti [della poesia: cioè invenzione, disposizione ed elocuzione] incominciando, dico niuna materia esser, com'alcun crede, ad esso poeta determinata; anzi essergli conceduto ampia licenza — sì come ancora è al dipintore, di finger molte e diverse cose diversamente — di potere di tutte quelle cose che in grado li siano, ragionare et iscrivere »). Per la contemporanea problematica toscana cfr. VARCHI, pp. 53 ss.

[12] Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 39: « La comedia oltre il termine di cinque atti non travalichi, né di qua da quello s'aresti »; p. 54: « Bisogna che noi vediamo ancora d'esser nelle narrazion nostre brevi, aperti e probabili. Brevi saremo se quelle cose che noi stimiamo esser più necessarie toccheremo e taceremo quelle che così necessarie non saranno, ma soverchie ». PALLUCCHINI, p. 106 n. 1, propone, a questo proposito, un possibile « riflesso della teoria del ' momento pregnante ' del Gaurico ». Comunque, la « brevità » del Pino appare una elementare enunciazione del potere sintetico dell'arte, che, pur riecheggiando le poetiche contemporanee, ripiega su concetti albertiani.

pagina 116:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 92: « Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degnia, ma sia in tumulto aviluppata ».

[2] L'ORTOLANI, *op. cit.*, pp. 13 s., considerava questa osservazione una delle note originali del trattato, e lo SCHLOSSER, p. 208, sottolineava il disprezzo del cinquecentista per la vecchia generazione. Anche per il

PALLUCCHINI, p. 40, il Pino « ha chiara coscienza del gusto cinquecentesco », ma la sua è « una visione più legata al mondo quieto e contemplativo postgiorgionesco del Savoldo, che non alla drammaticità impetuosa del Tintoretto ». Tra le precedenti censure della diligenza eccessiva sarà opportuno confrontare, in sede teorica, quelle dello stesso ALBERTI (*Della Pittura*, p. 113) e di LEONARDO (f. 48 v.), e, in sede storica, quelle che il GAURICO (*op. cit.*, p. 220) rivolge all'anatomia meticolosa del cavallo del Colleoni.

[3] Cfr. p. 100 e n. 2. Il Pino condivide la critica leonardesca (LEONARDO, f. 24: « Ce n'è alcuni che per vetri od altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte dalla natura e quivi nelle superfizie delle trasparenzie le profilano, e quelle con le regole delle proporzionalità le circondano di profili, crescendole alcuna volta dentro a tali profili, occupano di chiaro scuro, notando il sito, la quantità e figura d'ombre e lumi. Ma questo è da essere laudato 'n quelli che sanno fare di fantasia apresso alli effetti di natura, ma sol usano tal discorsi per levarsi alquanto di fatica e per non mancare in alcuna particula della vera imitazione di quella cosa, che con precisione si debbe fare simigliare. Ma questa tale invenzione è da essere vituperata in quelli che non sanno per sé ritrare né discorrere con l'ingegno loro, perché con tale pegrizia sono destruttori del loro ingegno, né mai sanno operare cosa alcuna buona senza tale aiuto »; cfr. PALLUCCHINI, p. 106 n. 4). Anche il « velo » diviene dunque per il Pino un motivo antialbertiano (cfr. SCHLOSSER, p. 208; GILBERT, *op. cit.*, pp. 93 s.).

[4] Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 74: « È da vedere... che lo scrittore ponga grandissima cura e diligenza in fare che i suoi trovati o soggetti si possino veramente suoi et privati chiamare che d'altrui; quella forma dando loro, che per lui più perfetta si possa ».

[5] Cfr. ancora LEONARDO, f. 24.

[6] Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 39: « Non parlino in essa [nella commedia] quattro persone ad un medesimo tempo; ma due o tre al più: e l'altra da parte tacita ad ascoltare si stia ».

[7] Cfr. L. B. ALBERTI, *De Pictura...*, Basilea 1540, p. 75: « Meo quidem iudicio nulla erit usque adeo tanta rerum varietate referta historia quam novem aut decem homines non possint condigne agere, ut illud Varronis hoc pertinere arbitror, qui in convivio tumultum evitans non plusquam novem accubantes admittebat » (cit. in PALLUCCHINI, p. 107 n. 1).

[8] Si tratta di un repertorio di ornamenti piuttosto aulico e classicistico, per niente incline alle vere « bizzarrie » dei manieristi (cfr., ad esempio di queste, VASARI, pp. 61 s. e note relative).

[9] Due qualità care all'ALBERTI (cfr., ad es., *Della Pittura*, pp. 90, 92, 97, 107).

[10] Il classicistico contrasto tra lo « stupore » suscitato dalla rappresentazione della dignità umana (cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 93; DA-

NIELLO, *Poetica*, p. 70) e il riso promosso da ciò che è « sproporzionato e goffo » (ALBERTI, *op. cit.*, p. 97) sarà ripreso, come vedremo, dai controriformisti, che lo applicheranno rigorosamente ai loro generi teologici.

[11] GILBERT, *op. cit.*, p. 95: « A satisfactory parallel between *elocutio* and *colorire* [cfr. le nn. 7 e 8 a p. 113] might be drawn by considering each as an embellishment for a product structurally complete without it. But a verbal analogy can be made much more directly. The familiar ' colors of rhetoric ' which in mèdieval theory engulfed and monopolized the whole discipline, are strictly regarded as a section of *elocutio*, and as its most important part; hence, in the medieval transformation traditional to Pino, as its equivalent ». Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 74: « Ora alla terza et ultima [parte della poesia, cioè all'elocuzione] venendo, dico che, ritrovato e disposto che noi averemo quella materia che di trattar intendiamo, fa di mestieri che si ritrovino ancora parole e colori da vestirla atte e convenienti alla maiestà, gravità e bellezza di lei. Onde essa poi a guisa di bellissima vergine, di preziosi vestimenti e di cari ornata, possa nella presenza comparir di ciascuno ».

[12] PALLUCCHINI, p. 108 n. 1, propone la possibilità di « una punta contro l'intellettualismo quattrocentesco »; ma la conclusione: « essendo la pittura proprio soggetto visivo » ci ricorda non solo le argomentazioni sull'affinità e diversità della pittura e della poesia (cfr., ad es., VARCHI, pp. 53 ss. e le note relative), ma anche quelle sul primato della pittura e della scultura (e più precisamente la « veduta unica », sostenuta dagli scultori contro i pittori; cfr. BRONZINO, p. 64, SANGALLO, pp. 73 e 77, CELLINI, p. 80).

[13] Cfr. GILBERT, *op. cit.*, pp. 95 ss.: « The parts of *colorire*, while each valid, all belong to different systems of evaluation, *proprietà* being an iconographical standard, *prontezza* an aspect of the painter's personal character, and *lume* a formal constituent. Their interrelationship and their combination to make up *colorire* is clearly more verbal than systematic... If *colorire* passes from pigmentation to include part of what color means in rhetoric, the inclusion in it of the iconographic *proprietà* seems more natural. Such a method of reasoning is well suited to Pino's work, which, as in the classic definition of rhetoric, depends more on persuasion than on proof. In this sense the very demonstration that painting is rhetoric is rhetorical ».

pagina 117:

[1] La « proprietà » del Pino partecipa largamente della convenienza albertiana (lo dimostra la stessa scelta degli esempi: le carni, i panni, i metalli) e, pur indugiando in riferimenti leonardeschi e savoldiani (cfr. n. 5), rimane del tutto estranea alla virtuosità liminare della pittura manieristica (cfr. ad es. VASARI, pp. 60 ss. e note relative).

[2] Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 90: « Così conviene tutte le membra condicano ad una spezie et ancora voglio le membra corrispondano ad uno colore, però che a chi avesse il viso rosato, candido et venusto, ad costui poco s'affarebbe il petto et l'altre membra brutte et sudice ».

[3] Cfr. Leonardo, f. 169: « I panni si debbon ritrare di naturale, cioè, se vorai fare panno lano, usa le pieghe secondo quelli, e se sarà seta, o panno fino, o da vilani, o di lino, o di velo, va' diversificando a ciascuno le sue pieghe ».

[4] Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 76.

[5] Nicco Fasola, *op. cit.*, pp. 52 ss., e Pallucchini, *op. cit.*, p. 108 n. 3, riferiscono questi esempi alla materia pittorica del Savoldo, piuttosto che a quella tizianesca o tintorettiana. Ma cfr. anche Varchi, p. 37, Vasari, p. 61, Pontormo, p. 68, e note relative.

[6] Cfr. p. 106, Varchi, p. 37, Pontormo, p. 68, e note relative; ma soprattutto Leonardo, f. 71.

[7] Cfr. Ortolani, *op. cit.*, pp. 13 s.: « Si dimostra come presente al Pino è ancora, nel 1548, l'ideale finito e forbito del giorgionismo puro, quando già Tiziano e Tintoretto rompevano violentemente di colpi di spatola e di ditate e di grumi succolenti e di ' sfregazzi ' la superficie delle loro tele »; Pallucchini, p. 109 n. 1: « È una confusa definizione del tono; o almeno una interpretazione che riguarda le premesse del giorgionismo (dal quale anche il Savoldo era dipeso), più che non le conseguenze del colorismo tonale tizianesco ». L'« unione », che appare già nell'Alberti (*Della Pittura*, p. 101) col nome di « comparazione » o « amicizia de' colori », è requisito canonico della composizione cromatica cinquecentesca (cfr. Leonardo, f. 62; Vasari, I, pp. 173 s.; Dolce, p. 184; Armenini, p. 118), pienamente storicizzato fin dalle sue prime manifestazioni nelle *Vite* vasariane.

[8] Riprende il motivo antialbertiano della « circumscrizione » intesa non più come contorno, ma come schizzo; cfr. pp. 113 s., e note rélative.

[9] Cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 102, Leonardo, ff. 60 v., 170 s.

[10] *stratagli*: Cfr. Pallucchini, p. 109 n. 2: « Forse per frastagli (nel senso di minuti e vari ornamenti) ».

[11] Cfr. p. 116 e n. 2.

[12] La perizia tecnica e la qualità stilistica tornano a confondersi, come già a proposito della « pratica » (cfr. pp. 113 s. e le note relative).

[13] Cfr. Alberti, *Della Pittura*; pp. 98 ss., Leonardo, ff. 62 ss. Dopo una confusa sintesi di nozioni diverse (chimiche, tecniche, prospettiche e stilistiche) il Pino si mostra ancora insofferente, come già prima a proposito della prospettiva (cfr. pp. 100 s. e n. 1 a p. 101), verso le leggi e le dimostrazioni scientifiche.

[14] Il Pino riduce la « prontezza », di solito intesa come conquista dell'« ingegno » e dell'« esercizio » (cfr. Alberti, *Della Pittura*, p. 110: « Et l'ingegnio mosso e riscaldato per exercitazione molto si rende pronto

et expedito al lavoro e quella mano seguita velocissimo quale sia da certa ragione d'ingegnio ben guidata »; LEONARDO, f. 37), a pura dote naturale, ed equivoca ancora, come già per il « giudizio » e per la « pratica » (cfr. pp. 113 s. e le note relative), tra qualità soggettive e categorie artistiche.

pagina 118:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 81 ss.; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 82: « Io così dico in questa circonscriptione molto doversi observare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggano essere vedute. In quali solea sé Appelles pictore exercitare e contendere con Protogene » (cit. in PALLUCCHINI, p. 111 n. 1).

[2] Cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Il Pino riferisce qualche particolare tecnico abbastanza interessante, e fra l'altro... disapprova la *bacchetta* del pittore, di cui anche i vecchi non si sarebbero mai serviti »; PALLUCCHINI, p. 111 n. 2: « Il Pino prova avversione per tutti i mezzi meccanici: prima disapprovava il *velo*, ora la *bacchetta* ».

[3] Come già a proposito della « proprietà » dei colori, il Pino rifugge dalle argomentazioni universali e scientifiche dei suoi predecessori (cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 98, e soprattutto LEONARDO, ff. 55 ss.) e si accontenta di una raccomandazione pratica che risente, tutt'al più, dell'esperienza savoldiana (cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Il Pino riferisce qualche particolare tecnico abbastanza interessante; e tra l'altro sulla migliore illuminazione dello studio con finestra posta in alto e verso est »; GENGARO, *op. cit.*, p. 130: « Del lume... dà [il Pino] peraltro una definizione naturalistica, in quanto lo identifica col lume che proviene da una finestra o da altra fonte »; e PALLUCCHINI, p. 111 n. 3: « È notevole... che il Pino, a differenza degli scrittori precedenti, parli così a lungo dell'effetto del 'lume', da ritenersi cioè un lume qualitativo, che tonalmente dà più forza al colore stesso, che non quello quantitativo, chiaroscurale, come appunto il Tintoretto andava imponendo in quei giorni. Anche in questo il Pino si rivela savoldiano »).

[4] Cfr. LEONARDO, ff. 40, 43 v.: « Il lume da ritrare dal naturale vol essere a tramontana, acciò non faci mutazione; e se lo fai a mezzodì, tieni finestra impanata, a ciò il sole, alluminando tutto il giorno quella, non facia mutazione. L'altezza dil lume de' essere in modo situato che ogni corpo faci tanta longa per terra la sua ombra, quanto è la sua altezza »; « Il lume grande e alto e non troppo potente fia quello che renderà le particule de' corpi molto grate ».

[5] Cfr. VARCHI, pp. 40, 52, e note relative.

[6] Cfr. p. 108 e n. 5.

[7] Anche in questa censura la NICCO FASOLA, *op. cit.*, p. 52, vede un riflesso delle « carni terragne, le stoffe di penitenza e d'umiltà e le campagne ombrose del Savoldo... »; e così PALLUCCHINI, p. 112 n. 2.

[8] Si tratta ancora di « bellezza aristotelica »; cfr. pp. 98 s. e note relative.

[9] Cfr. ancora p. 108 e n. 5.

pagina 119:

[1] L'« ispedizione », quale sinonimo di « facilità », risultante dall'« ingegno » e dall'« esercizio », si oppone alla « prestezza », cioè alla « fretta », intesa qui come dote naturale. La censura del Pino condivide le opinioni dell'ALBERTI (*Della Pittura*, p. 112: « In lavorare la istoria aremo quella prestezza di fare congiunta con diligenzia, quale ad noi non dia fastidio o tedio lavorando; e fuggiremo quella cupidità di finire le cose, quale ci facci abboracciare il lavoro ») e di LEONARDO (f. 37: « Quando tu, disegnatore, vorai fare buono et utile studio, usa nel tuo disegnare di far adaggio... E quando tu arai fatto la mano e 'l giudizio a questa deligenza, verratti fatta presto, che tu no te ne avedirai, la pratica »); ma sembra contrastare le nuove tecniche manieristiche (cfr. PALLUCCHINI, p. 113 n. 1: « Il gusto del Pino si erge anche contro la ' prestezza ': cioè quel fare pittorico veloce e rapido che comportava la necessità di una tecnica nuova, di una pennellata scoperta e d'impasto, che crea la forma senza alcuna necessità del limite lineare: i cui rappresentanti erano a Venezia il Tintoretto e lo Schiavone. È sintomatico che nell'aprile dello stesso anno in cui il Pino pubblica il suo *Dialogo*, l'Aretino, indirizzandosi al Tintoretto a proposito del Miracolo di San Marco, unisse alle più ampie lodi una precisa riserva per la frettolosità del suo fare: ' et beato il vostro nome, se reduceste la prestezza del fatto in la pazienzia del fare ' »).

[2] È lo stesso ragionamento dell'ALBERTI (*Della Pittura*, pp. 112 s.), quando mette in guardia contro gli opposti pericoli della « fretta » e della « diligenza » eccessiva, lamentati poi anche dal DONI, *Disegno*, f. 41.

[3] Ma cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 80.

[4] Cfr. PLUTARCO, *De educat. puerorum*, 9; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 112: « Fu uno ad cui Apelles rispose, quando li mostrava una sua dipintura dicendo: ' Oggi feci questo '; disseli: ' Non me ne meraviglio, se bene avessi più altre simili fatte ' ».

[5] È il primo accenno ad un manierista contemporaneo (lo Schiavone morì a Venezia nel 1564). Cfr. PALLUCCHINI, p. 114 n. 2: « Incompreso al suo tempo, come fanno fede il Pino ed il Vasari, venne esaltato nel Seicento dal Ridolfi e dal Boschini ».

[6] Una « diligenza » non eccessiva; cfr. pp. 116 s. e note relative.

[7] Cfr. ORAZIO, *De arte poetica*, vv. 386-390, nonché ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 112 s.: « Vidi io alcuni pittori et sculptori, ancora rectorici et poeti, se in questa età si truovano rectorici o poeti, con ardentissimo studio darsi a qualche opera, poi, freddato quello ardore d'ingegnio, lassano l'opera cominciata et rozza et con nuova cupidità si danno a nuove cose. Io certo vitupero così fatti uomini però che, qualunque vuole le

sue cose essere ad chi dopo viene grate et accepte, conviene prima bene pensi quello che elli à affare et poi con molta diligenza il renda bene perfetto »; LEONARDO, f. 34.

[8] Cfr. PALLUCCHINI, p. 115 n. 1: « Il Pino, pittore di terz'ordine, si intrattiene sulle tristi condizioni del mercato ». È questa probabilmente la ragione per cui il Pino non può condividere né le lodi di Plinio e dell'Alberti per le pitture « senza prezzo », che gli stessi artisti donavano (cfr. VARCHI, pp. 36 s. e note relative), né le raccomandazioni contro il denaro di LEONARDO, ff. 34 v. s. Circa la locuzione qui usata cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Pittore da sgabelli*: « Dicesi per dispregio di pittore grossolano e che non punto sa disegnare; direbbesi anche Pittore da mazzocchi: perché a chi dipigne sgabelli, come a chi dà di bianco al muro, d'ordinario servono per disegno l'estremità della superficie dipinta, né si vale di chiari o scuri, o di mescolanza di colori, ma or in un luogo or in un altro va coprendo di tinte schiette...: ciò che adviene anche al Pittore di mazzocchi o candele ».

[9] Cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Siccome le vecchie usanze nella Venezia intransigente si conservano più a lungo che altrove, il *forestiere* Fabio non può abbastanza meravigliarsi che i pittori a Venezia accettino persino dei mobili... da decorare, cosa che nel suo paese sarebbe considerata una vergogna. Poco prima ha usato parole sprezzanti verso l' ' imbrattatele ' Andrea Schiavoni; il distacco fra l'arte elevata e il mestiere diventa sempre più grande »; e così PALLUCCHINI, p. 115 n. 2.

pagina 120:

[1] Cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Prettamente veneziana è... la precedenza che viene data alla pittura ad olio di fronte all'affresco »; e così PALLUCCHINI, p. 116 n. 1.

[2] Il Pino attribuisce alla tecnica ad olio tutte le proprietà della pittura (cfr. VARCHI, pp. 37 e 49, BRONZINO, pp. 63 s., SANGALLO, pp. 71 ss., e note relative). Con lui concorda anche VASARI, I, pp. 185 s.: « Questa maniera di colorire [a olio] accende più i colori, né altro bisogna che diligenza ed amore, perché l'olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e dilicato, e di unione e sfumata maniera più facile che gli altri; e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente; ed insomma gli artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliardezza alle figure loro ».

[3] Cfr. pp. 116 s. e note relative.

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 117 n. 1: « Il Pino, bisogna ricordare, conosceva l'affresco; qualche anno dopo la pubblicazione del Dialogo ne darà un saggio nella decorazione del Tribunale di Noale oggi scomparsa ».

[5] Cfr. VASARI, I, p. 101: « E dicono che a questo lavoro [a fresco] è necessario avere un giudizio risoluto, che antivegga la fine del molle, e quale egli abbia a tornar poi secco. Oltraché non si può abbandonare il

lavoro mentre che la calcina tiene del fresco, e bisogna risolutamente fare in un giorno quello che fa la scultura in un mese »; p. 182: « Vuole ancora [l'affresco] una mano destra, risoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo ed intiero; perché i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è più quella. E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una pratica più che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione. Molti de' nostri artefici vagliono assai negli altri lavori, cioè a olio o tèmpera, ed in questo poi non riescono, per essere egli veramente il più virile, più sicuro, più risoluto e durabile di tutti gli altri modi, e quello che, nello stare fatto, di continuo acquista di bellezza e di unione più degli altri infinitamente. Questo all'aria si purga e dall'acqua si difende, e règge di continuo a ogni percossa ».

[6] Cfr. VARCHI, p. 40. Sebasiano del Piombo dipinse a olio su muro la *Flagellazione di Cristo* nella cappella Borgherini in San Pietro in Montorio di Roma (VASARI, V, p. 569: « E perché si credeva Sebastiano avere trovato il modo di colorire a olio in muro, acconciò l'arricciato di questa cappella [Borgherini] con una incrostatura, che a ciò gli parve dover essere a proposito... »).

[7] Cfr. ROUCHETTE, *op. cit.*, p. 156 n. 2: « Bien que Vénitien, Paolo Pino est un fresquiste plus intransigeant que Vasari, il critique l'huile, qui s'écaille sur le mur ». Il Vasari, infatti, loda anche questa maniera di dipingere e si compiace della propria esperienza al riguardo (I, pp. 187 s.). Per le varie tecniche della pittura cfr. anche VARCHI, p. 38, VASARI, p. 62, e PONTORMO, p. 68.

pagina 121:

[1] Cfr. VARCHI, p. 40 e n. 6, nonché VASARI, *Vita di Giovanni da Udine*, VI, p. 551: « Non molto dopo [il compimento, nel 1514, della *Santa Cecilia* di Raffaello], cavandosi da S. Pietro in Vincola fra le mura ed anticaglie del palazzo di Tito per trovar figure, furono ritrovate alcune stanze sotterra, ricoperte tutte e piene di grotteschine, di figure piccole e di storie, con alcuni ornamenti di stucchi bassi. Per che andando Giovanni con Raffaello, che fu menato a vederle, restarono l'uno e l'altro stupefatti della freschezza, bellezza e bontà di quell'opere, parendo loro gran cosa ch'elle si fussero sì lungo tempo conservate; ma non era gran fatto, non essendo state tocche né vedute dall'aria, la quale col tempo suole consumare, mediante la varietà delle stagioni, ogni cosa ».

[2] *Nat. Hist.*, 35, 17.

[3] La durata nella memoria è ovviamente affidata, oltre che al persistere dell'opera d'arte, alla fama pubblica di cui essa gode.

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 118 n. 4: « È per lo meno curiosa questa affermazione del Pino; non gli era nota la questione della precedenza della

pittura ad olio, da taluni riferita ai fiamminghi? »; ma vedi BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Dipignere a tempera o a guazzo*: « Un modo di stemperare i colori con colla di limbellucci, o gomma arabica, o altre simili cose viscose e tenaci. Usavasi ne' tempi di Cimabue, e de' Greci che in quell'età dipignevano, un altro modo di temperare essi colori, che dall'Italia fu portato oltre i monti, e particolarmente in Fiandra (come attesta Carlo Vanmander pittor fiammingo nel Libro delle Vite de' Pittori, ch'egli scrisse in quell'idioma) e si continuò fin tanto che non venne in uso comune il dipignere a olio, invenzione trovata da Giovanni da Bruggia; e fu il rosso dell'uovo battuto, al quale poi fu aggiunto il lattificcio del fico... ».

[5] Cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Il termine ' arabesco ', che si trova già nella *Hypnerotomachia*, appare qui già introdotto nel gergo degli studii »; e così PALLUCCHINI, p. 118, n. 6.

[6] Cfr. invece VASARI, I, pp. 196 ss. L'espressione ' folle [cioè *fole*, favole, ciancie] fratesche ' è un segno proverbiale di quel diffuso sentimento antifratesco che culminò appunto nel Cinquecento.

[7] Cfr. pp. 100 s. e n. 1 a p. 101.

[8] Cfr. VARCHI, pp. 38 s. e note relative.

pagina 122:

[1] Cfr. p. 106 e n. 3, nonché ALBERTI, *Della Pittura*, p. 77.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 105 s.: « Niuno dubiti capo et principio di questa arte et così ogni suo grado a diventare maestro doversi prendere dalla natura; il perficère l'arte si troverà con diligenza, assiduitate e studioso »; LEONARDO, f. 31 v.: « Molti sono gli omini c'hanno desiderio et amore al disegno, ma non disposizione, e questo fia cognosciuto nelli putti ».

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 106, LEONARDO, f. 31 ss.

[4] Cfr. VARCHI, p. 48 e n. 2, PONTORMO, p. 68 e n. 13; nonché PALLUCCHINI, p. 121 n. 1: « Concetto noto: il paragone fra la creazione umana e quella divina risale al concetto del Demiurgo platonico ».

pagina 123:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 15; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 78.

[2] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 15; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 78.

[3] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 15 s.; ALBERTI, *Della Pittura*, p. 78: « Diceva Quintiliano ch' e' pittori antichi soleano circonscrivere l'ombre al sole e così indi poi si truovò quest'arte cresciuta. Sono chi dicono un certo Filocle Egipto e non so quale altro Cleante furono di questa arte tra i primi inventori ». Su Cleofanto vedi G. LIPPOLD, in PWRE [1900], s. v.: « *Cleophantus* ist ältere Konjektur für den bei Plin. n. h. XXXV 16 in korrupter Form (*ephantus* [B], *elephantus* [rell.]) überlieferten Namen eines der ältesten Maler ». Il volgarizzamento pliniano del Landino reca infatti *Cleofanto*.

[4] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 56.

[5] Notizia non data da Plinio e manifestamente erronea, essendo Cimone fiorito attorno al 500 a. C.; cfr. G. LIPPOLD, in PWRE [1921], s. v.

[6] Il Pino equivoca (cfr. CAMESASCA, p. 90 n. 17) male intendendo PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 58: « Alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare »; 59: « Vel maior huic auctoritas, siquidem Amphictyones, quod est publicum Graeciae concilium, hospitia ei gratuita decrevere ».

[7] Per « ingenuo » vedi pp. 108, 110 e note relative. Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 60 e 62.

pagina 124:

[1] Cfr. VARCHI, p. 37 e n. 3.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 78.

[3] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 15. Nota bene che il Pino traduce « sex milibus annorum » in « seicento anni ».

[4] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 78: « Di Grecia dicono i nostri translata la pictura dopo le vittorie di Marcello... ».

[5] Cfr. CAMESASCA, p. 90 n. 4: « L'asserzione è attinta da Vitruvio [VII, 9] il quale invero parla di olio misto con cere e colle, quindi non si tratterebbe della tecnica oleare classica ».

[6] Questi artisti non risultano autori delle opere qui loro attribuite (cfr. per Androcide O. ROSSBACH, in PWRE [1894], s. v.; per Eupompo lo stesso ROSSBACH, ivi [1907], s. v.; per Timante G. LIPPOLD, ivi [1936], s. v.; per Micone lo stesso LIPPOLD, ivi [1932], s. v.). Tali attribuzioni sono probabilmente frutto di confusione da parte del Pino o delle sue fonti.

[7] Lo testimoniano le iscrizioni del ritratto di Chambéry (« Paulus De Pinis pict. faciebat 1⟨5⟩34 ») e di quello del medico Coignati agli Uffizi (PAULUS D. PINNIS VEN. FACIEBAT AN. XXVIII M⟨D⟩XXXIIII); cfr. PALLUCCHINI, p. 15. Si tratta, come l'autore chiarisce subito dopo, di una compiaciuta imitazione degli antichi (cfr. anche l'altra a proposito dell'« inganno degli animali », p. 112 e n. 4).

pagina 125:

[1] È tradizione pliniana (lettera dedicatoria a Vespasiano della *Nat. Hist.*). La raccoglie ancora il Dati, nelle sue *Vite de' pittori antichi* (1667), con parole che servono di commento al Pino: « Anche in quell'opere sì ben condotte che fecero stupire il mondo soleva [Apelle], con titolo sospeso e imperfetto, scrivere *Apelle faceva*, come se fossero sempre abbozzate né mai finite, lasciandosi un certo regresso all'emenda. E fu atto di gran modestia che quasi sopra tutte scrivesse come se fossero state

l'ultime, e che, sopraggiunto dalla morte, non l'avesse potute perfezionare, giacché di radissimo o non mai vi pose *Apelle fece* » (C. R. DATI, *Prose*, Lanciano, 1913, p. 48).

[2] L'accalorata difesa dell'uso del cartiglio conferma l'impegno di una posizione personale, piena di buona fede. Proprio le iscrizioni hanno permesso di salvare le opere del Pino dalla « velocità del tempo », anche se con scarso vantaggio della sua « virtù ». A proposito della fama degli artisti affidata agli scrittori si ricordino, in tutt'altro piano, le affermazioni del Vasari sulla « storia » (Proemio delle *Vite*, I, pp. 91 ss.).

pagina 126:

[1] Cfr. SCHLOSSER, p. 208: « Paolo si è strenuamente difeso contro il sospetto di luteranesimo »; PALLUCCHINI, p. 126 n. 2: « Ci sembra... sembra... semplicemente una battuta vivace per mezzo della quale il Pino viene a dar ragione alla sua tesi, che ogni artista deve firmare l'opera se vuol passare alla posterità. L'accenno al luteranesimo toccava un argomento di attualità. Siamo nel '48; la Riforma dilaga in Germania e da tre anni s'è riunito il Concilio di Trento per arrestarne la diffusione ».

[2] L'abbinamento è evidentemente estraneo alle polemiche dell'Aretino e del Dolce. Per accenti del pari enfatici, ma nettamente partigiani, cfr. la lettera scritta a Michelangelo da A. F. DONI il 12 gennaio 1543 (*Lettere*, Vinegia, 1544, ff. V s.).

[3] Cfr. p. 122 e n. 4.

[4] Forse il Pinturicchio (cfr. PALLUCCHINI, p. 128 n. 5, e CAMESASCA, p. 92 n. 9).

[5] Giovanni Antonio De Predis, di cui abbiamo notizie fino al 1522 (cfr. PALLUCCHINI, p. 128 n. 6, e CAMESASCA, p. 92 n. 10).

[6] Palma il Vecchio, morto nel 1528 (cfr. PALLUCCHINI, p. 128 n. 7, e CAMESASCA, p. 92 n. 11).

[7] Cfr. PALLUCCHINI, p. 128 n. 12: « Le *Genealogie del Barbaro* (Museo Civico Correr, Prov. Cicogna 514) citano un Bernardo di Zaccaria nato verso il 1485 e morto nel 1530, e un Bernardo di Girolamo nato verso il 1490 e morto nel 1541. Probabilmente il Pino si riferisce a quest'ultimo, di cui però non si ha alcun'altra notizia » (così CAMESASCA, p. 92 n. 16).

[8] Che però era già morto nel 1531.

[9] Giulio Clovio, croato, giunto in Italia nel 1516 (cfr. PALLUCCHINI, p. 129 n. 6, e CAMESASCA, p. 93 n. 22).

[10] Cioè il Savoldo, « ancor vivo nel 1548, anno in cui l'Aretino accenna alla ' di lui decrepitudine ' » (PALLUCCHINI, p. 70 n. 4).

[11] Il Tintoretto (1518-94), figlio di Giovanni Battista Robusti, tintore di panni (cfr. PALLUCCHINI, p. 129 n. 8).

[12] Paris Bordone, trevigiano (1500-1571).

[13] Cfr. PALLUCCHINI, p. 129 n. 10: « Nato a Venezia, operò a Padova; si hanno notizie dal 1517 »; CAMESASCA, p. 93 n. 26: « Il richiamo del Pino tra i maggiori artisti del tempo riesce spiegabile solo per certa congenialità nell'ispirarsi a maestri bresciani e per la probabile dimestichezza a Padova oltre che a Venezia ».

[14] Cfr. PALLUCCHINI, p. 129 n. 11: « Stefano dell'Arzere, pittore padovano, attivo verso la metà del Cinquecento: è interessante che il Pino nel 1548 lo chiami ' giovane ', il che può costituire un indizio indiretto per la sua cronologia » (così CAMESASCA, p. 93 n. 27, che aggiunge: « A proposito della citazione piniana, vale per lui — e con più fondata supposizione — quanto s'è detto per Domenico Campagnola »).

[15] Artista non identificato (PALLUCCHINI, p. 129 n. 12, e CAMESASCA, p. 93 n. 28).

[16] Camillo Mantovano, « in far paesi e verdure rarissimo » (VASARI, VI, p. 318), si trasferì a Venezia nel 1541, dove morì nel 1568 (cfr. PALLUCCHINI, p. 130 n. 1, e CAMESASCA, p. 93 n. 29).

[17] Cfr. PALLUCCHINI, p. 130 n. 2: « Vitruvio Buonconsiglio, ... figlio di Giovanni... detto il Marescalco, bandito da Venezia nel 1523, vi ritornò nel 1539, dove lavorò nella bottega di Bonifacio »; così CAMESASCA, p. 94 n. 30.

[18] Bonifacio de' Pitati, nato a Verona nel 1487 c. e morto a Venezia nel 1553 (cfr. PALLUCCHINI, p. 130 n. 3, e CAMESASCA, p. 94 n. 31).

[19] Attivo in provincia e morto prima del 1552 (PALLUCCHINI, p. 130 n. 4, e CAMESASCA, p. 94 n. 32).

[20] Francesco Menzocchi (Forlì 1502 c. - 1584), allievo, secondo lo Scannelli, del Pordenone e, secondo il Vasari, del Genga (cfr. PALLUCCHINI, p. 130 n. 5, e CAMESASCA, p. 94 n. 33).

[21] Cfr. PALLUCCHINI, p. 130 n. 6: « Forse Pomponio Amalteo, nato a Conegliano verso il 1492 e morto verso il 1562 »; e CAMESASCA, p. 94 n. 34.

[22] Cfr. p. 126 e n. 2.

[23] Il Bronzino è tra gli artisti più in vista alla metà del secolo (cfr. CELLINI, p. 81). « È certo curiosa quest'affermazione del Pino a favore del Bronzino: ma è da notare che la battuta è messa in bocca a Fabio lo straniero, che in tal modo sembra rivelarsi fiorentino, dimodoché Lauro può accentuare la sua preferenza per Tiziano » (PALLUCCHINI, pp. 130 s. n. 8).

pagina 127:

[1] Tale aspirazione, che sembrò attuarsi nel Tintoretto (cfr. BORGHINI [1584], III, p. 118: « Si prese [il Tintoretto] per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo... Laonde egli stesso confessò non riconoscere per maestri nelle cose del disegno, se non gli artefici Fiorentini; ma nel colorire dice aver imitato la natura, e poi particolarmente Tiziano »; e C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, II, pp. 9 ss.),

rivela nel Pino un gusto eclettico (cfr. SCHLOSSER, p. 209: « Qui si allude ad un programma eclettico che più tardi, nell'arte veneziana, giungerà ad un significato pratico »; GENGARO, *op. cit.*, p. 128; BLUNT, *op. cit.*, p. 85: « In another passage he [il Pino] hints at the theory of Eclecticism... This is an idea which constantly recurs in later Mannerist writings »; PALLUCCHINI, p. 131 n. 1: « Naturalmente, come è stato osservato, l'asserzione del Pino ha un un colore eclettico: in lui infatti non c'è precisa la coscienza di un superamento dei due termini dialettici »).

[2] SCHLOSSER, p. 208, in questa e nell'altra affermazione di p. 126 (e cfr. ivi n. 1) sottolinea la reazione cattolica al luteranesimo (cfr. PALLUCCHINI, p. 131 n. 2: « Altra battuta che ... rivela come il Pino insistesse non solo nello scansare, ma anche nello stigmatizzare gli eretici »). CAMESASCA, p. 94 n. 41, crede più probabile che si tratti di « espressioni tolte dal linguaggio corrente di quegli anni, nei quali la Riforma stava affermandosi ».

[3] Espressione ironica (usata anche dall'Ariosto nella Satira VI, vv. 34 s., dal CARO e dal DOLCE, pp. 150 s.), in cui « peccadiglio » vale come il peccato più grave, cioè quello dell'eresia (cfr. PALLUCCHINI, p. 132 n. 1, e CAMESASCA, p. 95 n. 2).

[4] Premessa forse riferibile anche ai non pittori dell'inchiesta varchiana, che mostrano un certo vantaggio rispetto ai loro avversari (cfr. le lettere del TASSO, di FRANCESCO DA SANGALLO, del TRIBOLO, del CELLINI, contro quelle del VASARI, del BRONZINO e del PONTORMO, in VARCHI, *passim*).

[5] Il Pino sembra riecheggiare le deduzioni « filosofiche » del VARCHI (cfr. pp. 43 s. e n. 1 a p. 44), senza tuttavia rinunciare alle proprie predilezioni stilistiche, che prevalgono subito dopo. L'acuta distinzione di MICHELANGELO (p. 82 e note relative) tra le deduzioni in universale e le vocazioni soggettive degli artisti trova così, anche nel Pino, una nuova conferma, sia pure del tutto inconsapevole.

pagina 128:

1 Si torna all'argomento della « universalità »; cfr. p. 106 e note relative.

[2] Ancora i fenomeni naturali, su cui il Pino non si esprime più felicemente che a p. 106.

[3] Cfr. pp. 116 s. e note relative.

[4] È lo stesso argomento proposto dal BRONZINO, pp. 66 s., e confutato dal VARCHI, p. 43 (cfr. le note relative).

[5] Sulla « verità » della scultura cfr. VARCHI, pp. 41 ss., 50, BRONZINO, pp. 65 s., TASSO, p. 70, TRIBOLO, p. 79, CELLINI, pp. 80 s., e le note relative.

[6] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 88: « Come ad vestire l'uomo prima si disegnia ignudo, poi il circondiamo di panni, così, dipigniendo il nudo, prima pogniamo sue ossa et muscoli, quali poi così copriamo con sue

carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo ». PALLUCCHINI, p. 135 n. 2, osserva: « È il metodo di cui parla l'Alberti...; forse in uso ancora a Firenze, ma non certo a Venezia ».

[7] Cfr. PALLUCCHINI, p. 135 n. 3: « Il GUGLIELMOTTI, *Vocabolario marino e militare*, Roma, s. d., alla parola *rebuffa*, nota: ' Inversione di alcuna manovra, che abitualmente si seguisce altrimenti... '. Quindi ' retrogradare alla rebuffa ', andare all'indietro ». Così anche CAMESASCA, p. 95 n. 14.

[8] Secondo il modo di scrivere ebraico, cioè da destra a sinistra.

pagina 129:

[1] Cfr. VARCHI, p. 50.

[2] Cfr. VARCHI, p. 38, e VASARI, pp. 60 ss., diversamente da SANGALLO, p. 73, e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, p. 49, BRONZINO, pp. 64 s., SANGALLO, p. 77, e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, pp. 42 e 52, BRONZINO, p. 64, TASSO, p. 70, e note relative.

[5] Cfr. VARCHI, p. 47 e n. 1.

[6] Cfr. BRONZINO, pp. 66 s., SANGALLO, p. 77, e note relative.

[7] Cfr. p. 128 e n. 1.

[8] Cfr. VARCHI, p. 49, BRONZINO, p. 64, SANGALLO, pp. 75 ss., e note relative.

[9] Cfr. VARCHI, p. 49, BRONZINO, p. 66, PONTORMO, p. 68, e note relative.

[10] Cfr. VARCHI, pp. 49 s., BRONZINO, p. 66, e note relative.

[11] Cfr. VARCHI, p. 40, BRONZINO, pp. 65 s., PONTORMO, p. 69, e note relative.

pagina 130:

[1] Questo argomento del restauro non compare tra quelli della disputa varchiana.

[2] Cfr. VARCHI, p. 49, BRONZINO, p. 64, SANGALLO, pp. 75 ss., e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, p. 40, BRONZINO, p. 65, PONTORMO, pp. 68 s., e note relative.

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 138 n. 2: « Che insomma il Pino, tanto mediocre artista, abbia una visione così precisa e direi moderna di arte e non arte, tanto da ritenere non più di dieci i ' veri pittori ' d'allora, è un indizio della sua intelligenza critica ». Una intelligenza, tuttavia, facile, quando, come in questo caso, sembra ispirata al passato e gode del comodo riferimento a personalità eccezionali (tra cui Tiziano, Michelangelo, Giorgione, il Savoldo).

[5] Cfr. VARCHI, pp. 37 s., 46, VASARI, pp. 61 ss., BRONZINO, pp. 64 ss., PONTORMO, p. 68, e note relative.

[6] Cfr. VARCHI, p. 40, VASARI, p. 61, SANGALLO, p. 71, e note relative.
[7] Ritorna l'argomento della « universalità »; cfr. p. 128 e n. 1.
[8] Cfr. p. 115, VARCHI, p. 46, BRONZINO, pp. 64 s., SANGALLO, pp. 74 ss., e note relative.

pagina 131:

[1] Cfr. VARCHI, pp. 38, 45 s., 48, BRONZINO, p. 66, PONTORMO, p. 68, SANGALLO, pp. 72 ss., e note relative.
[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 77 s.: « Usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenzia de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore: che già, ove sia la pictura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? ».
[3] Cfr. VASARI, I, p. 101, e IV, p. 98: « Dipinse [Giorgione] uno ignudo che voltava le spalle ed aveva in terra una fonte d'acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi: da un de' lati era un corsaletto brunito, che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perché nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; dall'altra parte era uno specchio che drento vi era l'altro lato di quello ignudo »; e RIDOLFI, *op. cit.*, I, p. 106. Ma il Savoldo ricerca gli stessi effetti giorgioneschi nel ritratto di Gaston de Foix al Louvre, per cui PALLUCCHINI, p. 140 n., si domanda: « Il Pino, scolaro devoto del Savoldo, illustrava soltanto una realizzazione savoldiana, ritenuta dipendente da Giorgione, oppure, con cognizione di causa, descriveva un autografo di quest'ultimo? ». Anche CAMESASCA, p. 97 n. 42, è favorevole ad una risposta affermativa.

pagina 132:

[1] Cfr. p. 102 e n. 2.
[2] Si noti come il Pino preferisca confermare la tradizione antica, avvalorandola con la citazione di Erodoto, piuttosto che aderire ai ' casi ' della umanistica Fortuna.
[3] È il fine dello « studio » e dell'« esercizio »; cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 105 s.: « Ma non raro adviene che li studiosi e cupidi d'imparare non meno si straccano ove non sanno imparare, che dove li increscie la fatica; per questo diremo in che modo si diventi in questa arte dotto. Niuno dubiti capo e principio di questa arte, e così ogni suo grado a diventare maestro, doversi prendere dalla natura; il perficere l'arte si troverà con diligenza, assiduitate e studioso ».

pagina 133:

[1] Cfr. p. 122 e note relative.
[2] Cfr. p. 102 e n. 2, nonché p. 132.
[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 103: « Piacerammi sia il pictore,

per bene potere tenere tutte queste cose, uomo buono e docto in buone lettere; e sa ciascuno quanto la bontà de l'uomo molto più vallia che ogni industria o arte ad acquistarsi benivolenza da' ciptadini, e niuno dubita la benivolenza di molti molto all'artefice giovare a lode insieme et al guadagnio; et interviene spesso che i ricchi, mossi più da benivolenza che da maravigliarsi d'altrui arte, prima danno guadagnio a costui modesto e buono, lassando a drieto quell'altro pittore, forse migliore in arte, ma non sì buono in costumi. Adunque conviensi all'artefice molto porgersi costumato, massime da umanità e facilità, e così arà benivolenza, fermo aiuto contro la povertà, e guadagni, optimo aiuto ad bene imparare sua arte ».

[4] Cfr. LEONARDO, f. 44: « Sommo difetto è de' pittori replicare li medesimi moti e ' medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria, e fare la magiore parte de' volti che somigliano al loro maestro, la qual cosa m'ha molte volte dato admirazione, perché n'ho cognosciuti alcuni che in tutte le sue figure pare avervisi ritratto al naturale, et in quelle si vede li atti e li moti del loro fattore; e s'egli è pronto nel parlare e ne' moti, le sue figure sono il simile in prontitudine; e se 'l maestro è divoto, il simile paiano le figure con lor colli torti; e s' el maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale; e s' el maestro è sproporzionato, le figure sue son simili; e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente... E avendo io più volte considerato la causa di tal difetto, mi pare che sia da giudicare che quella anima che reggie e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio inanti sia il proprio giudizio nostro. Adonque ella ha condotto tutta la figura de l'omo, com'ella ha giudicato quello star bene, o col naso longo, o corto, o camuso, e così li afermò la sua altezza e figura. Et è di tanta potenzia questo tal giudizio, ch'egli move le braccia al pittore e fagli replicare sé medesimo, parendo a essa anima che quello sia il vero modo di figurare l'omo, e chi non fa come lei faccia errore. E s'ella trova alcuno che simigli al suo corpo, ch'ell' ha composto, ella l'ama e s'innamora spesso di quello ». PALLUCCHINI, p. 144 n. 1, cita LEONARDO, f. 157.

[5] Cfr. invece LEONARDO, ff. 44 v. s.: « Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proporzione laudabile; oltre di questo far misurare sé medesimo e vedere in che parte la sua persona varia assai o poco da quella antidetta laudabile; e fatta questa notizia, debbe riparare con tutto il suo studio di non incorrere nei medesimi mancamenti, nelle figure da lui operate, che nella persona sua si trova⟨no⟩ ». Ma il Pino, più semplicisticamente, rinuncia in questo caso ai vantaggi dello « studio » e punta sui requisiti naturali.

[6] Cfr. pp. 104 ss. e note relative.

[7] Il Pino richiede ora al pittore perfetto tutte le qualità che, in astratto, egli ha già richiesto alla pittura.

[8] Cfr. p. 122, e note relative.

[9] Cfr. pp. 116 s., 121 s., e note relative.

[10] Cfr. pp. 115 s. e note relative.

[11] Cfr. pp. 116 s. e note relative.

[12] Cfr. pp. 106 s., 127 s., 130 s., e note relative.

[13] Cfr. p. 120 e n. 1.

[14] Cfr. p. 120 e n. 4.

[15] Cfr. p. 121 e n. 4.

[16] Cfr. p. 121 e n. 5.

[17] Cfr. pp. 103 ss. e note relative.

[18] Cfr. p. 115.

[19] Cfr. p. 116 e note relative.

[20] Cfr. pp. 121 s. e note relative.

[21] Cfr. p. 122 e n. 1.

[22] Si ricordi come l'ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 109 s., il VARCHI, p. 50, e il VASARI, I, p. 170 (citati nelle nn. 6 a p. 50 e 2 a p. 80) considerino il disegno dai modelli di rilievo un esercizio utile per passare poi allo studio di quelli naturali. Cfr. PALLUCCHINI, p. 144 n. 5: « L'impiego dei modelli in cera era in uso nel Cinquecento: il Tintoretto, come è noto, ne fece un suo caratteristico mezzo di lavoro. Anche il Filarete aveva parlato di questo uso, aggiungendo anche che gli artisti rivestivano tali manichini con panneggi imbevuti di gomma » (così CAMESASCA, p. 98 n. 29).

[23] Cfr. p. 122 e n. 1.

[24] Cfr. p. 117 e note relative.

[25] Cfr. pp. 118 s. e note relative.

[26] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 108 s.: « Ma guarda non fare come molti, quali imparano disegniare in picciole tavolelle; voglio te exerciti disegnando cose grandi, quasi pari al ripresentare la grandezza di quello che tu disegni, però che nei piccioli disegni facile s'asconde ogni gran vizio, nei grandi molto bene i minimi vizii si veggono... Chi saprà ben dipigniere una gran figura, molto facile in uno solo colpo potrà quest'altre cose minute ben formare, ma chi in questi piccioli vezzi e monili arà usato suo mano et ingegnio, costui facile errerà in cose maggiori ».

[27] Cfr. SCHLOSSER, p. 210: « Molto significativo per l'ambiente veneziano... è l'alto apprezzamento che viene attribuito ancora al vecchio paesaggio dei Paesi Bassi, la cui *salvatichezza* fortemente rilevata fin da allora esercitò sempre un forte fascino esotico sul modo di sentire italiano, così diverso. Nello stesso tempo Francisco d'Hollanda, nonostante la sua origine nordica e forse proprio per questa, si fa portavoce del nascente manierismo e relega quello in soffitta »; PALLUCCHINI, pp. 47 s.: « Questa digressione sul paesaggio è certo uno dei passi più notevoli del *Dialogo* del Pino: testimoniando la piena comprensione critica del gusto paesistico che la pittura veneta era andata svolgendo da Giorgione in

poi, e nello stesso tempo qualificando il carattere di tale tradizione rispetto a quella fiamminga ». Cfr. anche il ben diverso cenno svalutativo ai « paesi todeschi » in VASARI, p. 61.

pagina 134:

[1] Con questa asserzione, che lo SCHLOSSER, p. 210, ritiene strana, il Pino intende forse sottolineare la « difficoltà » di « fingere » il « giardin del mondo », e così avvalorare i « paesi miracolosi » di Tiziano.

[2] Cfr. SCHLOSSER, p. 210: « Qui il Pino trova occasione di parlare nuovamente del suo maestro Savoldo, i cui effetti atmosferici, che noi ancora ammiriamo,... vengono assai giustamente messi in evidenza. È appunto un campo in cui i Paesi Bassi del nord e del sud manifestano la loro somiglianza »; PALLUCCHINI, pp. 145 s. n. 4: « Il Pino non si rendeva conto che anche i fiamminghi avevano avuto la loro parte nella formazione del gusto paesistico savoldesco ».

[3] Cfr. VASARI, p. 61.

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 146 n. 1: « Già l'Alberti consigliava l'uso dello specchio per trovare mende nei quadri [*Della Pittura*, p. 100: 'E saratti ad conoscere buono giudice lo specchio né so come le cose ben dipinte molto abbino nello specchio grazia; cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti diforme nello specchio. Adunque le cose prese dalla natura si emendino collo specchio ']. Leonardo... consiglia al pittore l'uso dello specchio per qualsiasi soggetto [f. 132: 'Quando tu voi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità co la cosa ritratta di naturale, abbi uno specchio, e favi dentro specchiare la cosa viva, e parangona la cosa specchiata co la tua pittura, e considera bene s' el subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformità insieme. E sopratutto lo specchio si de' pigliare per suo maestro, cioè lo specchio piano, imperò che su la sua superfizie le cose hanno similitudine co la pittura in molte parti: cioè tu vedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rilevate, e lo specchio sopra un piano fa 'l medesimo... ']. Ma dell'uso di cui parla il Pino non conosciamo altra tradizione ».

[5] Cfr. p. 117.

[6] Cfr. pp. 109 s., e LEONARDO, f. 35: « E se tu ti scusassi [di guardare più al guadagno che all'arte] co e' figliuoli, che te li bisogna nutrire, picola cosa basta a quelli, ma fa ch'el nutrimento sieno le virtù, le quali sono fedeli ricchezze, perché quelle non ci lasciano se non insieme co la vita ».

[7] Cfr. pp. 97 ss. e note relative.

[8] Cfr. p. 121.

[9] Cfr. VARCHI, p. 56 e n. 6.

[10] Si noti il parallelismo, consueto al Pino (cfr. pp. 112 e 123 s.), tra l'aneddoto antico e il moderno. E si vedano SCHLOSSER, p. 209: « Una

storiella simile riportano le vecchie guide di Ferrara, riguardo ad un quadro di Carlo Bononi »; e PALLUCCHINI, p. 147 n. 3: « L'aneddoto è ricordato dal PACHECO, *Arte de la pintura*, 1649 [ed. Madrid, 1956, II, p. 151] a riprova della sua tesi che le ombre non devono esser forti, specialmente nei ritratti di donne e bambini » [« En lo cual quedó véncido Paulo Pino, italiano, retratando una señora que, acercándose, su madre le dixo: ' Maestro, esta mancha debaxo de la nariz no la tiene mi hija '. Respondió el Pino: ' Mediante la luz se causa esta sombra del relievo de la nariz '. Dixo entonces la vieja: ' ¿Cómo puede ser que la lumbre haga sombra? ' Confuso el pintor replicó: ' Esto, señora, es otra cosa que hilar '. Ella, dando una palmadica en el rostro de la moza (como haciendo burla dél), dixo: ' Y esta es otra cosa que pintura. ¿No veis que en tan linda cara no hay un lunar, cómo habrá mancha tan grande y negra? ' »].

pagina 135:

[1] Cfr., a proposito della « diligenza » eccessiva, pp. 115 s., 117, 119, e note relative.

[2] Cfr. LEONARDO, f. 32: « L'ingegnio del pittore vol esser a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose che li sono contraposte. Adunque, conoscendo tu pittore non poter essere bono se non sei universale maestro di contraffare co la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e ritrarle nella mente; onde, andando tu per campagne, fa' ch' el tuo giudizio si volti a' varii obbietti, e di mano in mano riguardare or questa cosa or quella, facendo un fascio di varie cose elette e scielte infra le men buone. E non far come alcuni pittori, li quali, stanchi co la lor fantasia, dismetton l'opra e fanno essercizio co l'andare a spasso, riserbandosi una stanchezza nella mente la quale, non che voglino por mente a varie cose, ma spesse volte, incontrandosi negli amici o parenti, essendo da quelli salutati, non che li vedino o sentino, non altrimenti sono cognosciuti come se li scontrassino ».

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 103: « Piacemi il pittore sia dotto in quanto e' possa in tutte l'arti liberali »; e PALLUCCHINI, p. 148 n. 3: « Il concetto rinascimentale del pittore enciclopedico e versato nelle altre arti risale a Vitruvio ».

[4] Cfr. p. 96 e n. 5. Le opere del Dürer (*Underweysung der Messung...*, Norimberga, 1515; *Etliche Underricht von Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, ivi, 1527; *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, ivi, 1528) furono subito tradotte in latino (rispettivamente: la prima nel 1532 e 1535 a Parigi, la seconda ancora a Parigi nel 1535, e la terza a Norimberga nel 1528, 1532, 1534, e a Parigi nel 1535, 1537, 1557; cfr. SCHLOSSER, p. 236).

[5] Cfr. p. 96 e n. 4.

[6] Qui il Pino allude, naturalmente, al *De Re Aedificatoria*.

[7] Cfr. p. 126, e PALLUCCHINI, p. 148 n. 6: « Il passo costituisce una fonte notevole per il Pordenone » (così anche CAMESASCA, p. 98 n. 48).

[8] Cfr. pp. 120, 126, e note relative. PALLUCCHINI, p. 148 n. 7, considera anche questa una testimonianza autorevole (e così CAMESASCA, p. 98 n. 48). Si veda anche VASARI, V, p. 565: « Non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura, ma la musica; perché, oltre al cantare, si dilettò molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra il tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti senz'altra compagnia: il quale esercizio fece costui essere un tempo gratissimo a' gentiluomini di Vinezia, con i quali, come virtuoso, praticò sempre dimesticamente ».

[9] Sul Bronzino letterato vedasi anche la lettera (da noi già riprodotta nella n. 7 a p. 56) indirizzata a lui e al Tribolo dal Varchi, il primo maggio 1538, da Padova.

[10] Conosceva il Pino le *Vite* del Vasari non ancora stampate? È certo che nel manoscritto esse erano almeno in parte note, fin dal 1547, a Paolo Giovio e ad Annibal Caro (cfr le loro rispettive lettere al Vasari in data 10 e 15 dicembre di quell'anno, in K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1923-30, I, pp. 209 s.). Il giudizio del Pino sembra comunque troppo vago per accreditare una conoscenza diretta. Quanto alla « candidezza », cioè schiettezza e naturalezza dello stile — nota ricorrente ed evidente aspirazione del Pino scrittore; cfr. p 96 e n. 8 —, curiosa è la coincidenza di tale qualificazione con quella espressa dal Caro nella lettera sopra citata: « Parmi ancora bene scritta [l'opera del Vasari] e puramente e con belle avvertenze... In un'opera simile vorrei la scrittura apunto come il parlare. E questa è così veramente, se non in pochissimi lochi, i quali, rilegendo, avvertirete subito, e s'emenderanno facilmente ». Per una diversa interpretazione del « dir candido » cfr. A. M. BRIZIO, *La prima e la seconda edizione delle ' Vite '*, in « Studi Vasariani. Atti del Convegno internaz. per il IV centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari », Firenze, 1952, pp. 85 s.

[11] Menzionato anche dal DOLCE, p. 153: « Silvestro, eccellente musico e sonatore del Doge, il quale disegna e dipinge lodevolmente... ». Cfr. PALLUCCHINI, p. 149 n. 3: « Silvestro Ganassi detto dal Fontego, bergamasco..., è l'autore della *Fontegara*, Venezia, 1535, trattato per il flauto ecc., e della *Regola rubertina*, Venezia, 1542-43, trattato per la viola: cioè dei due primi trattati italiani per l'insegnamento di strumenti a fiato ed a corda »; così anche CAMESASCA, p. 98 n. 53.

[12] Cfr. pp. 128 e 130, e note relative.

[13] Cfr. pp. 130 s. e n. 1 a p. 131.

[14] Cfr. p. 97 e nota relativa.

[15] Scherma (PALLUCCHINI, p. 150 n. 2).

pagina 136:

[1] Cfr. i giochi, per niente mondani, raccomandati ai pittori da LEONARDO, ff. 36 v. s., per tenere l'occhio in esercizio.

[2] Cfr. LEONARDO, f. 32, riprodotto nella n. 2 a p. 135.

[3] Il Pino specifica le esigenze culturali, più generiche nell'ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 103 ss.

[4] Cfr. p. 115. Il Pino sembra qui accennare ai soli « mezzi » per trovar « poesie e istorie da sé », ricorrendo anche alle fonti antiche.

[5] La *Physiognomonica*, una delle sezioni principali del dialogo del GAURICO, *op. cit.*, pp. 152 ss., dà istruzioni per la rappresentazione figurativa dei caratteri, secondo precise corrispondenze fisiopsichiche.

[6] Il Pino ripete l'errore dell'ALBERTI, *De Pictura*, Basilea, 1540, p. 77, che prende per un pittore un Demos dipinto da Parrasio (cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 69: « Pinxit [Parrhasius] Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso »; JANITSCHEK, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, 1877, p. 241 n. 50; L. MALLÈ, in ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 93 s. n. 1).

[7] Anche il Vasari consiglia ai pittori di sprovincializzarsi e considera nocivo perfino un soggiorno troppo prolungato a Firenze (*Vita del Perugino*, III, pp. 567 s.).

[8] Il Pino sembra qui raccomandare i sistemi usati, appunto su un piano internazionale, da Pietro Aretino.

[9] Cfr. pp. 109 s., 134, e note relative.

[10] Sull'avarizia cfr. p. 108 e n. 4. A questo vizio, lamentato anche dall'Alberti e da Leonardo, il Pino ne aggiunge altri più mondani.

pagina 137:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 103 ss., che si limita a raccomandare al pittore di essere buono, di suscitare la benevolenza e di « dilettarsi de' poeti e delli oratori ».

[2] Cfr. LEONARDO, f. 20 v.: « Il pittore con grand' aggio siede dinanzi alla sua opera ben vestito e move il levissimo pennello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come a lui piace ».

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 103, riprodotto nella n. 3 a p. 133, che insiste sulla bontà e sui buoni costumi, mentre il Pino punta piuttosto sulla dignità della tecnica professionale.

[4] Cfr. PALLUCCHINI, p. 153 n. 1: « È il primo il Pino a parlare di questa gara tra Tiziano e Palma il Vecchio. Il Palma era membro della Scuola di S. Pietro Martire dei SS. Giovanni e Paolo e come tale firmò una lettera nel 1525, indirizzata ai capi del Consiglio dei Dieci, per ottenere che l'incarico per il quadro dell'altare della Scuola fosse conferito ad un valoroso artista... Il RIDOLFI, op. cit., I, p. 167, cita come concorrenti, oltre che Tiziano e Palma, anche il Pordenone: lo Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Forlì, 1657, p. 217, dice di aver visto in una

collezione privata bolognese tre abbozzi dei tre artisti: del resto al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi si conserva il disegno del Pordenone per tale soggetto ».

[5] Cfr. gli stessi avvertimenti nel SANGALLO, pp. 73 s. L'ALBERTI, *Della Pittura*, p. 113, è più fiducioso nelle virtù dell'artista: « Et ancora poco mi pare da dubitare che li invidi et detrattori nuocano alla lode del pittore; sempre fu al pittore ogni sua lode palese et sono alle sue lodi testimoni cose quale bene arà dipinte. Adunque oda ciascuno et imprima tutto, bene pensi et bene seco gastighi, e quando arà udito ciascuno creda ai più periti ».

[6] Cfr. le critiche di LEONARDO, f. 20 v., alla poca dignità dello scultore: « Lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione... con essercizio meccanichissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata e tutto infarinato di polvere di marmo, che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie, che pare li sia fioccato adosso ».

[7] Cfr. l'iniziale saluto di Fabio al veneziano Lauro, p. 97.

pagina 138:

[1] Cfr. i simili avvertimenti dell'ALBERTI, *Della Pittura*, p. 81, e di LEONARDO, ff. 34 v. s.

[2] Solo a questo si riduce, per il Pino, l'incertezza della « fortuna », i cui ostacoli sono molto più sensibili ai coevi toscani (basti pensare ai « casi » così frequentemente lamentati nelle *Vite* vasariane).

[3] Si ricordino le precedenti battute di clima controriformistico: cfr. pp. 126 s. e note relative.

[4] Mentre l'ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 103 ss., e LEONARDO, ff. 31 ss., consideravano gli insegnamenti da impartire agli apprendisti sotto un aspetto obbiettivamente tecnico, il Pino si preoccupa, per probabile suggestione controriformistica, di un rapporto moralmente educativo.

pagina 139:

[1] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 76: « Ipse [Pamphilus] Macedo natione, sed primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse, docuit neminem talento minoris — annuis denariis D —, quam mercedem et Apelles et Melanthius dedere ei »; ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 103 s.: « Piacemi la sententia di Panfilo, antiquo et nobilissimo pittore dal quale i giovani nobili cominciarono ad imparare dipigniere. Stimava niuno pittore potere bene dipigniere se non saprà molta geometria ». Il modo stesso di interpretare la fonte pliniana conferma la diversa problematica morale del Pino (cfr. la nota precd.).

[2] « Di questo discepolo del Pino non ci sono rimaste notizie », PALLUCCHINI, p. 156 n. 1; e così CAMESASCA, p. 100 n. 1.

LODOVICO DOLCE

DIALOGO DELLA PITTURA

pagina 143:

[1] Cfr. *Della Istoria Viniziana di M. Pietro Bembo Cardinale, da lui volgarizzata, libri dodici*, in *Opere del Cardinal Pietro Bembo*, Milano, 1808-10, voll. III e IV. Si parla del Loredano dal libro VI (sua elezione a doge) al XII (vedi, più in particolare, i rinvii dell'indice dei nomi, alla fine della stessa *Istoria*, nel vol. IV). Nel libro VIII si parla anche di Lorenzo, figlio del doge, che si dichiara contro Giulio II.

pagina 144:

[1] Cfr. A. Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce*, « Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti », XI, 1862, p. 93: « Mortogli il padre, egli, rimasto in età di due anni [nel 1510], ebbe la protezione di due principali famiglie patrizie, l'una del doge Leonardo Loredano, dalla quale segnalati benefici ricevuti aveva l'avolo di Lodovico e il padre suo Fantino..., e l'altra fu la casa Cornaro, dalla quale fu mantenuto negli studi di Padova ».

[2] Cfr. Eliano, *Varia Historia*, XII, 40.

pagina 145:

[1] Giulio Camillo Delminio, friulano, morto a Milano nel 1544, cultore di rettorica, di astrologia e di cabala, fu personaggio celebre nel suo tempo e conteso tra gli ammiratori del suo ingegno e i denigratori della sua ciarlataneria.

[2] Questo famoso dipinto di Tiziano (cfr. la descrizione dell'Aretino nella lettera al Tribolo del 29 ottobre 1537, I, pp. 73 s., riprodotta nella n. 2 a p. 204) andò perduto nell'incendio della Cappella del Rosario del 1867. Si noti l'espediente per cui il Dolce inizia e termina il suo dialogo col nome del pittore cadorino.

[3] Il Dolce equivoca col polittico di *San Vincenzo Ferrer*, per la cui attribuzione al Bellini si è soliti ricorrere al più tardo F. Sansovino, *Venezia, città nobilissima e singolare*, Venezia, 1581, c. 23. L'errore è stato

probabilmente fornito dalla Torrentiniana del Vasari, in cui si trova la menzione di una cappella di San Tommaso d'Aquino (T, p. 448: « Il ritratto del quale [di un doge di casa Loredana] fu, per la amicizia presa con essa, cagione che e' [Giovanni Bellini] facesse per suo mezo nella chiesa di San Giovanni e Pavolo la cappella di San Tommaso d'Aquino; per la qual opera, reputata certo bellissima, fu egli tenuto in quel grado che maggior si poteva in quella professione »), poi sostituita, nella Giuntina (III, p. 155), con la citazione della pala distrutta dall' incendio del 1867.

[4] Per la tecnica a guazzo cfr. PINO, p. 121 e n. 4, DONI, *Disegno*, f. 14.

[5] « Elegante scrittore, sì in prosa che in verso », segretario per 13 anni del card. Bembo e corrispondente dell'Aretino e del Dolce; cfr. G. M. MAZZUCCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia, 1753-63, I, p. 823; G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1781-94, I, p. 261; CICOGNA, *op. cit.*, pp. 102, 145, 153, 173; BATTELLI, pp. 159 s.

[6] Ad un decennio circa dalla morte del Bembo (defunto nel 1547) il Dolce, che era stato suo corrispondente, editore e seguace (negli scritti sul volgare, cfr. CICOGNA, *op. cit.*, pp. 98 s., 102, 123, 130 s., 147, 174), non manca l'occasione di ricordarlo.

[7] Anche il Dolce condivide la consapevolezza cinquecentesca del GAURICO, del PINO (p. 116, e cfr. n. 2) e del VASARI (T, p. 225: « Nella seconda [età] poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai, e nelle invenzioni e nel condurle con più disegnio e con miglior maniere e con maggior diligenzia: e così tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata addosso. Ma chi ardirà di dire, in quel tempo essersi trovato uno in ogni cosa perfetto? »).

[8] Cfr. il VASARI del 1550: « Attese [Giorgione] al disegno e lo gustò grandemente, et in quello la natura lo favorì sì forte, che egli, innamoratosi di lei, non voleva mettere in opera cosa, che egli dal vivo non la ritraessi. E tanto le fu suggetto e tanto andò imitandola, che non solo egli acquistò nome di aver passato Gentile e Giovanni Bellini, ma di competere con coloro che lavoravano in Toscana ed erano autori della maniera moderna » (T, p. 578).

[9] Già il PINO aveva posto Tiziano su un piano superlativo (pp. 126 s.) alla pari con Michelangelo. Il Dolce condivide la progressione del Vasari (T, p. 581: « Tiziano da Cador... non solo lo paragonò [Giorgione], ma lo ha superato grandemente, come ne fanno fede le rarissime pitture sue et il numero infinito de' bellissimi suoi ritratti di naturale... Costui dà vivendo vita alle figure che e' fa vive, come darà e vivo e morto fama et alla sua Venezia et alla nostra terza maniera »; cfr. M. L. GENGARO, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milano-Messina, 1941, p. 139); ed entrambi riecheggiano gli elogi al Vecellio di P.

Aretino (cfr. le sue lettere a M. Stampa dell'8-X-1531, a V. Gambara del 7-XI-1537, a Tiziano del 9-XI-1537, a Marcantonio del 16-VIII-1540, al Marchese del Vasto del 20-XI-1540, ancora a Tiziano del 6-VII-1542, a Carlo V dell'ottobre 1544, a Cosimo I dei Medici dell'ottobre 1545, ancora a Tiziano del febbraio 1548; I, pp. 19, 77, 78 s., 155 s., 161 ss., 217 s.; II, pp. 26 ss., 107 s., 198).

[10] Cfr. E. Mauceri, *Un critico d'arte del Rinascimento*, « Rassegna bibliografica dell'arte bizantina », IX, 1906, p. 52: « Io non so se possa trovarsi un'espressione più felice e nello stesso tempo più completa per dare il carattere d'un artista »; Gengaro, *op. cit.*, p. 138: « L' ' eroica maestà ' del Cinquecento, pur assunta a definizione di carattere universale, è già di intonazione letteraria, e in questo prospetta quel disorganizzarsi dell'unità umanistica che abbiamo ripetutamente avvertito nelle manifestazioni di questa età »; E. Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e di Firenze nel Cinquecento*, « Commentari », VI, 1955, p. 252.

pagina 146:

[1] Il Dolce fa pronunziare al toscano Giovan Francesco Fabrini giudizi che parafrasano affermazioni vasariane (a proposito del passo in questione cfr. l'elogio della volta Sistina nelle *Vite* del 1550: « E nel vero non curi più chi è pittore di vedere novità et invenzioni di attitudini, abbigliamenti addosso a figure, modi nuovi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte: perché tutta quella perfezione che si può dare a cosa che in tal magisterio si faccia, a questa ha dato », T, p. 965). Si noti come la traduzione riduce un riconoscimento rivoluzionario, quale era quello del Vasari (cfr. P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, in « Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere ' La Colombaria ' », VIII, 1957, pp. 179 ss.), ad una piatta ed antistorica esaltazione, ad un cieco campanilismo degno di un Billi (*Il libro di Antonio Billi esistente in una copia nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di K. Frey, Berlin, 1892, pp. 52 s.) e di un Doni (cfr. la sua lettera del 12-I-1543, in *Tre libri di lettere*, Venezia, 1552, pp. 6 s.). Circa il Fabrini, valente grammatico, rileviamo di passaggio che egli era conterraneo del Vasari e dell'Aretino, essendo nato a Figline; nel 1547 fu chiamato a Venezia ad insegnarvi eloquenza, ufficio che tenne per trent'anni (Mauceri, *op. cit.*, p. 52).

[2] In questa prima lista di pittori illustri il Dolce sceglie accuratamente artisti indipendenti da Michelangelo o addirittura scolari di Raffaello. La confusa elencazione del Pino (p. 126) si ordina e si riduce così ad una polemica che sembra ignorare o dimenticare il largo panorama della pittura cinquecentesca, che già il Vasari aveva offerto nel proemio della terza parte delle *Vite*, celebrando con puntuali notazioni stilistiche, tra gli altri, anche Raffaello, il Correggio, il Parmigianino, Giulio Romano, Polidoro, Andrea del Sarto e Perin del Vaga. Il Dolce, da letterato, pur

rimettendosi al parere dei « giudiciosi », non distingue e punta direttamente contro il michelangiolismo vasariano, senza capirne il valore anticanonico e novatore e senza avvertire che esso non escludeva affatto la validità degli altri artisti.

[3] Paragoni di gusto schiettamente letterario, che ricordano i paralleli tra poeti e pittori proposti dal VARCHI (pp. 56 s., e cfr. le note relative) e le iperboli di A. CALMO, *Supplimento delle piacevoli, ingeniose et argutissime lettere, indrizzate a diversi, sotto varii et bellissimi discorsi, nell'antico volgare idioma composte et dichiarite con moralissimi vocaboli*, Venezia, 1552, ff. 32 v. ss.

[4] Cfr. M. TRAMEZINO, Dedica a Michelangelo della traduzione della *Roma trionfante* di M. BIONDO, Venezia, 1544 (in E. STEINMANN - H. POGATSCHER, *Dokumente u. Forschungen zu Michelangelo*, « Repertorium f. Kunstwissenschaft », XXIX, 1906, pp. 419 ss.), ma soprattutto VASARI, T, pp. 560 s.: « Ma quello che fra i morti e i vivi porta la palma e trascende et ricuopre tutti è il divin Michelagnolo Buonarroti; il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono. Et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei: non imaginandosi appena, quella, cosa alcuna sì strana e tanto difficile che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante la industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi. Et non solo nella pittura e ne' colori, sotto il qual genere si comprendono tutte le forme e tutti i corpi retti et non retti, palpabili et impalpabili, visibili e non visibili, ma nella estrema rotonditade ancora de' corpi, e con la punta del suo scarpello... Ben si può dire e sicuramente le sue statue... esser più belle assai che le antiche, conoscendosi, nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi formati da l'uno e da l'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezzione, condotta con una certa difficultà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio. Il che medesimamente per conseguenzia si può credere de le sue pitture; le quali, se per adventura ci fussero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in maggior pregio e più onorate, quanto più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche ».

[5] L'obbiezione è rivolta, evidentemente, al Vasari (cfr. nota precd.), il quale aveva tradotto in termini stilistici i paragoni retorici dei letterati (cfr. le lettere al Buonarroti: di P. ARETINO del 16-IX-1537, I, pp. 64 s.: « Chi vede voi non si cura non aver visto Fidia, Apelle e Vitruvio, i cui spiriti fur l'ombra del vostro spirto. Ma io tengo felicità quella di Parrasio e degli altri dipintori antichi, da poi che il tempo non ha consentito che il far loro sia visso sino al dì d'oggi: cagione che noi,

che pur diamo credito a ciò che ne trombeggiano le carte, sospendiamo il concedervi quella palma che, chiamandovi unico scultore, unico pittore e unico architetto, vi darebbero essi, se fusser posti nel tribunale degli occhi nostri »; e di A. F. DONI del 12-I-1543: « Potrei essaltarvi ora col dirvi che le sculture di voi... passano la grandezza de' marmi di Phidia et i vostri metalli avanzano quei di Mirone: e venendo al degno di voi et onorato loco, che v'ha dato l'Ariosto, farmi beffe d'Apelle, che apresso di voi, s'io ho tanta autorità ch'io possa dir così, era un bufalo », *Lettere*, Venezia, 1544, ff. V s.). Il Dolce infatti non sembra preoccuparsi delle iperboli letterarie (che già avevano subito la parodia del CALMO, *l. c.*: « Pare [Michelangelo], patron, dominaor e Imperator de la scoltura, che Fidia tanto antigo no sarave bon de portarve el scarpello drio, ohimè mò che dolce manine xe le vostre, ben proprio da un Anzol Michiel, che vu fe con l'arte quel che natura non n'ha podesto far con l'auttoritae; cerca a la depentura, el se sa coram hominibus che Zeusi e Apelle haverave habù de gracia de lavarve i penelli, e l'altro de triarve i colori »), ma piuttosto delle deduzioni storiche vasariane, che egli non riesce ad intendere nel loro vero significato e riduce ad una esteriore partigianeria.

pagina 147:

[1] Cfr. GENGARO, *op. cit.*, p. 140: « È una valutazione che, affiancando all'arte di Michelangelo quella di altri maestri considerati pari e anche superiori, ne prospetta in teoria l'accostamento eclettico ».

[2] Cfr. TRAMEZINO, *op. cit.*, p. 421: « E cosa non è che non facciate [voi Michelangelo] o piccola o grande, nella quale non risplenda non so che sopra umano, eroico, divino, che abbaglia lo intelletto altrui et empie di stupore il mondo. Onde non men che faccino le stelle dal sole, non solo i vostri discepoli, ma i maestri ancor d'altri, hanno da detto splendore preso un nuovo lume, a cui tanto si accendono i desideri di quelli che son di queste arti, che oggimai dello antico poco si curano ».

[3] Son. CCXLIV del Canzoniere, v. 11.

[4] Tale accusa resta valida per i fiorentinisti più limitati, come G. B. GELLI, che nelle sue *Venti vite di artisti* (a cura di G. Mancini, in « Archivio Storico Italiano », XVII, 1896, pp. 36 ss.) include solo i toscani, ma non per il Vasari, la cui apertura storicistica e l'illimitato interesse per l'arte valgono a sottrarlo alle angustie della provincia, anche se le sue predilezioni di gusto convergono, soprattutto nel '50, su Firenze. Proprio queste e in particolare l'esaltazione di Michelangelo come conclusione di un grandioso processo provocarono la reazione dei veneti, evidente, oltre che nei compatimenti del Dolce, nell'ironia del CALMO (*l. c.*: « Et ante omnia vu [Michelangelo] sè sta inzenerao in Fiorenza pi bella, pi eloquente, pi marcadantesca e pi belicosa che citae de la Italia, ergo adonca, si la Lombardia xe 'l zardin del mondo, vos estis autem el primo razional anemaleto che sia »).

[5] Segue una dissertazione tipicamente letteraria, in cui l'erudito si compiace di citazioni auliche e generiche, che ci ricordano gli *excursus* varchiani.

[6] Quinto Smirneo, vissuto alla fine del IV secolo d. C., cantò nelle *Postomeriche* le imprese della guerra troiana, saldando il racconto dell'Iliade con quello dell'Odissea.

[7] Apollonio Rodio (n. 300 c. a. C.), il cui poema epico *Le Argonautiche* provocò una famosa polemica con Callimaco.

[8] Orazio, *Sat.* I, 10, vv. 18 s.

pagina 148:

[1] Cfr. Vasari, T, pp. 559 s., 648 s.: « Aveva acquistato in Roma Rafaello in questi tempi molta fama; et ancora che egli avesse la maniera gentile, da ognuno tenuta bellissima, con tutto che egli avesse veduto tante anticaglie in quella città e che egli studiasse continuamente, non aveva però per questo dato ancora alle sue figure una certa grandezza e maestà, che e' diede loro da qui in avanti. Perché avvenne in questo tempo che,... avendo Bramante la chiave della cappella [Sistina], a Rafaello, come amico, la fece vedere, acciocché i modi di Michelagnolo comprendere potesse. Onde tal vista fu cagione che in Santo Agostino sopra la Santa Anna di Andrea Sansovino in Roma Rafaello subito rifece di nuovo lo Esaia profeta che ci si vede; che di già lo aveva finito. La quale opera per le cose vedute di Michelagnolo migliorò et ingrandì fuor di modo la maniera e diedeli più maestà ». Ma lo stesso Vasari nel 1568 aggiunge un giudizio assai più penetrante sulla natura poetica di Raffaello (cfr. L. Venturi, *La critica di G. Vasari*, in « Studi Vasariani. Atti del Convegno internaz. per il IV Centenario della prima edizione delle *Vite* del Vasari », Firenze, 1952, pp. 42 s.; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1956, pp. 99 s.; Barocchi, *op. cit.*, pp. 184 s.; J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, 1959, p. 348), la cui « imitazione » individua acutamente come forza creativa, tanto valida da non soggiacere, in un primo tempo, nemmeno alle lusinghe e ai pericoli del michelangiolismo; a riprova di che egli indica le pitture di Santa Maria della Pace (IV, p. 377).

[2] Cfr. la lettera dell'Aretino a Messer Vittor Fausto del 13-XI-1537: « In somma io, che doverei aguzzarmi la fantasia con la lima dei parlamenti ch'io dico, partendomi da loro, paio un di quei dipintori stupefatti nel mirar la Capella di Michelagnolo, i quali volendo imitar la grandezza del suo fare, ne lo sforzarsi di porre ne le figure maestà, moto e spirto, scordatosi il saper di prima, non solo non entrano ne la sua maniera, ma dimenticano anche la loro » (I, pp. 80 s.). Proprio questo passo può avere influito, secondo L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Firenze, 1948, pp. 162 s., sulla revisione vasariana.

pagina 149:

[1] Cfr. invece, tra gli inchinatori di Michelangelo, oltre CELLINI, pp. 80 s., A. F. DONI, lettera a Michelangelo del 12-I-1543, *l. c.*, TRAMEZINO, *l. c.* (entrambi riprodotti nelle note 5 a p. 146, e 2 a p. 147), PONTORMO, pp. 68 s., e M. BIONDO, *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla,* Venezia, 1549, f. 19: « Se altri pittori son celebrati et esaltati fra' mortali, nondimeno costui solo [Michelangelo] de tutti i pittori gli è la vera gloria et il perfetto onore, il che vi acerta la sua divinissima pittura, perché non se ha veduto pittore, né udito ancora, che facesse così degna e così famosa pittura come gli è quella del Giudizio ». Evidentemente non solo gli scultori e i filoscultori propendevano all'elogio superlativo di Michelangelo pittore; ma la notazione del Dolce, che prelude alla conclusione del dialogo (« Nella scoltura è poi Michelangelo unico, divino e pari agli antichi, né in ciò ha bisogno delle mie lodi né di quelle d'altrui », p. 198), apre la via alle lodi della scultura del Buonarroti da parte degli intendenti e studiosi di pittura che, come il nostro autore, nutriranno riserve puristiche per le sue creazioni pittoriche.

[2] Cfr. CELLINI, pp. 80 s.; DONI, *Disegno,* f. 40 v.; VASARI, IV, pp. 13 ss., VII, pp. 135 s.

[3] Cfr. la lettera di SEBASTIANO DEL PIOMBO a Michelangelo del 9-XI-1520: « Non me parete teribile se non ne l'arte, cioè el mazor maestro che fusse mai », in G. MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange,* I: *Sebastiano del Piombo,* Paris, 1890, p. 24; FRANCESCO D'OLANDA, p. 68; VASARI, T, pp. 965, 984: « Chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell'arte et in quelle figure [del *Giudizio*] scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti », e 985: « E nel vedere i segni da lui tirati ne' contorni di che cosa ella si sia, trema e teme ogni terribile spirto, sia quanto si voglia carico di disegno ». Per le critiche del DOLCE al « terribile » cfr. la sua lettera a G. Ballini del 1544: « Io non ardirei mai di dire fra uomini d'intelletto che, in quanto si appartiene a certa fierezza e terribilità di disegno, Michelagnolo non tenga senza dubbio la prima palma di quanti dipintori mai furono per molte età. Laonde non senza cagione fu cantato dal lodatissimo Ariosto: ' Michel più che mortal Angel divino '. Ma parimente aggiungo che, siccome nelle facoltà delle lettere e in tutte le azioni dell'uomo si dee serbar certa temperata misura e certa considerata convenevolezza, senza la quale niuna cosa può aver grazia né istar bene, così io giudico che ciò non punto meno si ricerchi nella pittura. Perciocché, avendo il dipintore a rappresentar l'uomo, ha conseguentemente a rassomigliar diverse condizioni e diverse operazioni d'uomini, le quali non tengono punto di somiglianza tra loro. Di qui, quantunque egli sia più difficile assai l'avere a dipingere uomini terribili e di statura di gigante, che non è il farne de' mansueti e comuni, non ne segue però che il dipintore, il cui

oggetto dee essere d'imitar la natura, si dia sempre a finger quello che la natura o non mai o di rado suol producere », in BOTTARI-TICOZZI, V, pp. 166 s.

[4] Il Dolce contrappone la « leggiadria » dell'Urbinate alla « terribilità » del Buonarroti come una poetica ad una antipoetica, e riduce così le notazioni stilistiche dei contemporanei (cfr. anche i versi dell'ARETINO nella lettera al Boccamazza del novembre 1533: « Divino in venustà fu Rafaello; E Michel Agnol, più divin che umano, Nel dissegno stupendo; e Tiziano Il senso de le cose ha nel pennello », II, p. 436), e soprattutto del Vasari, a formulari tecnici.

[5] Il Dolce equivoca ancora tra la fissità dei canoni e la diversa natura degli artisti. Lo stesso Michelangelo esaltava la « facilità » (cfr. G. B. GELLI, *Ragionamento... sopra le difficultà del mettere in regole la nostra lingua,* in P. F. GIAMBULLARI, *De la lingua che si parla e scrive in Firenze,* Firenze, 1551, p. 29: « Soleva già dire il nostro Michelagnolo Buonarroti, quelle sole figure esser buone, de le quali era cavata la fatica, cioè condotte con sì grande arte, che elle parevano cose naturali e non di artifizio »; FRANCESCO D'OLANDA, pp. 144 s., e così i suoi ammiratori (cfr. VASARI, T, pp. 556 s., e IV, p. 9), ma certamente la sua « facilità » non poteva identificarsi con quella di Raffaello.

[6] Anche per i toscani il « disegno », sia pure nell'accezione più semplice di ' scienza ' (cfr. VASARI, p. 61), non è certo esclusivo (cfr. VASARI, pp. 62 s., PONTORMO, pp. 68 s., e note relative). Vedasi ancora, a *pendant* del Dolce, VASARI, T, pp. 896 s.: « Aveva in questo tempo preso in Roma Raffaello da Urbino nella pittura una fama sì grande, che molti amici et aderenti suoi dicevano che le pitture di lui erano di quelle di Michelagnolo, secondo l'ordine della pittura, più vaghe di colorito, più belle d'invenzione, e d'arie più vezzose, e di corrispondente disegno, talché quelle di Michelagnolo Buonaroti non avevano, dal disegno in fuori, nessuna di queste parti... Questi umori seminati per molti artefici, che più aderivano alla grazia di Raffaello che alla profondità di Michelagnolo, erano divenuti per lo interesso più favorevoli nel giudicio a Raffaello che a Michelagnolo ».

[7] L'ammirazione del Vasari per Raffaello va ben oltre una simile ammissione: cfr. T, p. 671: « Ben poteva la pittura, quando questo nobile artefice morì, morire anche ella, che quando egli gli occhi chiuse ella quasi cieca rimase... Invero noi abbiamo per lui l'arte, i colori e la invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezzione che appena si poteva sperare; né di passar lui già mai si pensi spirito alcuno ».

[8] Accenti così personali non si ritrovano nelle lettere dell'ARETINO, che si limita a sottolineare la sua ammirazione per l'Urbinate (cfr. ad es. quelle a F. Salviati dell'agosto 1545, a Camillo Romano del settembre 1549, ad Agosto d'Adda dell'agosto 1550, II, pp. 85, 294, 344).

[9] Il Dolce dà una versione tutta arbitraria dei rapporti tra Michelangelo e l'Aretino. È vero che a quest'ultimo spetta l'iniziativa della corrispondenza col Buonarroti, quando il 16-IX-1537 gli propone, tra elogi superlativi, un'invenzione tutta letteraria per il *Giudizio Finale*; ma le sue ambiziose « parole » suscitarono solo l'ironica indifferenza dell'artista, tutto impegnato nella propria creazione (« Magnifico messer Pietro, mio signore e fratello. Nel ricever della vostra lettera ho avuto allegrezza e dolore insieme: sommi molto allegato per venire da voi, che siete unico di virtù al mondo; et anco mi sono assai doluto, perciò che, avendo compita gran parte della istoria, non posso mettere in opera la vostra immaginazione, la quale è si fatta, che se 'l dì del Giudizio fosse stato et voi l'aveste veduto in presenzia, le parole vostre non lo figurerebbono meglio. Or per rispondere allo scrivere di me, dico che non solo l'ò caro, ma vi supplico a farlo, da che i re e gli imperatori hanno per somma grazia che la vostra penna gli nomini. In questo mezzo, se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la offerisco con tutto il cuore. E per ultimo, il vostro non voler capitar a Roma non rompa, per conto del veder la pittura che io faccia, la sua deliberazione, perché sarebbe pur troppo. E mi raccomando », G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 472). Più tardi invano l'Aretino sollecita ancora i favori del Maestro (cfr. le lettere del 20-I-1538, dell'aprile 1544, dell'aprile 1545, I, pp. 112 s., II, pp. 15 s., 62 s.), finché, irato, gli scrive la calunniosa lettera del novembre 1545 (in STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, pp. 491 ss.).

[10] La velleità di tale professione appare del tutto evidente quando, scorrendo l'epistolario dell'Aretino, si nota una pacifica ammirazione per Raffaello e un profondo contrasto, di idealità e di costume, col Buonarroti (cfr. i passi citati nelle note precd.). A riprova di ciò basti ricordare l'inizio della famosa lettera del novembre 1545: « Nel vedere lo schizzo intiero di tutto il vostro Dì del giudicio ho fornito di conoscere la illustre grazia di Raffaello nella grata bellezza della invenzione » (STEINMANN-POGATSCHER, *l. c.*).

pagina 150:

[1] Cfr. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, Torino, 1931, pp. 79 s.: « [Gli artefici] tanto più sé dovere essere della loro fatica lodati si credono, quanto essi più alle antiche cose fanno per somiglianza ravicinare le loro nuove; perciò che sanno e veggono che quelle antiche più alla perfezion dell'arte s'accostano, che le fatte da indi innanzi. Questo hanno fatto più che altri, Monsignore M. Giulio, i vostri Michele Agnolo fiorentino e Raffaello da Urbino, l'uno dipintore e scultore e architetto parimente, l'altro e dipintore e architetto altresì; e hannolo sì diligentemente fatto, che amendue sono ora così eccellenti e così chiari, che più agevole è a dire quanto essi agli antichi buoni maestri sieno prossimani,

che quale di loro sia dell'altro maggiore e miglior maestro ». Circa la data di questo giudizio bembesco è da notare che, se le *Prose della volgar lingua* uscirono nel 1525, nel 1512 n'erano già composti i primi due libri e certo il Bembo attendeva all'opera fino dai primissimi anni del secolo; l'azione del dialogo, inoltre, figura svolgersi a Venezia nel dicembre 1502 (cfr. B. Migliorini, *La questione della lingua*, in « Questioni e correnti di Storia letteraria », Milano, III, 1949, p. 16).

[2] Cfr. Castiglione, *Il Cortegiano*, pp. 92 s.: « Varie cose ancor egualmente piacciono agli occhi nostri tanto che con difficultà giudicar si pò quai più lor son grate. Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, Georgio da Castelfranco: nientedimeno tutti son tra sé nel far dissimili; di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché si conosce ciascuno nel suo stile essere perfettissimo »; pp. 124 s.: « Credo io veramente [risponde Giovan Cristoforo al Conte Lodovico da Canossa] che voi parliate contra quello che avete nell'animo, e ciò tutto fate in grazia del vostro Rafaello, e forse ancor parvi che la eccellenzia che voi conoscete in lui della pittura sia tanto suprema, che la marmoraria non possa giungere a quel grado »; « Io non parlo in grazia di Rafaello [risponde il Conte]; né mi dovete già riputar per tanto ignorante, che non conosca la eccellenzia di Michelangelo e vostra e degli altri nella marmoraria; ma io parlo dell'arte e non degli artefici ».

[3] Polydori Vergilii Urbinatis, *De rerum inventoribus*, Roma, 1526, p. 150: « Non silebo... de cive meo, qui nobis sua industria et ingenio picturam velut de integro in praesentia restituit, atque illos qui in ea olim maxime claruere, naviter vel arte refert, vel peritia aequat, adeo proprios ducit de coloribus vultus. Is est Raphael cognomine Sanctus, unde eius quoque metiri posses et mores et vitam » (in V. Golzio, *Raffaello*, Città del Vaticano, 1936, p. 294).

[4] Cfr. Vasari, T, p. 559: « Il graziosissimo Raffaello da Urbino,... studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio; e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezzione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi, e più, se si potessi dire o mostrare l'opere di quelli a questo paragone ».

[5] *Orl. Fur.*, XXXIII, 2: « E quei che furo a nostri dì, o sono ora, Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino, Duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora, Michel più che mortale Angel divino; Bastiano, Rafael, Tizian ch'onora Non men Cador che quei Venezia e Urbino ».

[6] Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini, in Bottari-Ticozzi, V, pp. 166 s., già riprodotta nella n. 3 a p. 149.

[7] Cfr. Vasari, T, p. 786: « Benché il Cielo desse forma alla pittura nelle linee e la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per tempo alcuno di congiugnere insieme la pittura e la poesia; a ciò che, se l'una stesse muta, l'altra ragionasse, et il pennello con l'artifizio e co'

gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna, e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono. E per questo insieme col dono che a Ferrara fecero i fati de la natività del divino M. Lodovico Ariosto, accompagnando la penna al pennello volsero che e' nascesse ancora il Dosso pittore ferrarese; il quale, se bene non fu sì raro tra i pittori come lo Ariosto tra' poeti, fece pure molte cose nella sua arte, che da molti sono celebrate, et in Ferrara massimamente. Laonde meritò che il Poeta, amico e domestico suo, facesse di lui memoria onorata ne' chiarissimi scritti suoi; di maniera che al nome del Dosso diede più nome la penna di M. Lodovico universalmente, che non avevano fatto i pennelli et i colori che Dosso consumò in tutta la sua vita ».

[8] L'Ariosto non fu il solo ad elogiare Sebastiano nel Piombo; cfr. anche F. BERNI nel « Capitolo a Fra' Sebastiano del Piombo », in *Il primo libro delle opere burlesche*, Firenze, 1548, pp. 28 ss., e S. FORNARI, *La sposizione sopra l'Orlando Furioso*, Fiorenza, 1550, pp. 512 s.

pagina 151:

[1] Cfr. PINO, p. 127 e n. 3.

[2] Cfr. FORNARI, *op. cit.*, pp. 512 s.: « Prese la protezzion di Sebastiano Michelangelo in modo che, appresso i prìncipi e capi di corte lodandolo e con la fatica istessa del suo disegno aiutandolo, fe' ch'egli divenisse da dovero celebre e famoso pittore. E per ciò di molte opere degne di costui se n'attribuisce la maggior parte della gloria a Michelangelo »; VASARI, T, p. 897: « Destato l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, piacendogli molto il colorito di lui, lo prese in protezzione: pensando che, se egli usasse lo aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezo, senza che egli operasse, battere coloro che tenevano tale opinione [della superiorità di Raffaello su Michelangelo], et egli sotto ombra di terzo giudicare quali di loro facesse meglio. Furono questi umori nutriti gran tempo così in molte cose che fece Sebastiano, come quadri e ritratti, e si alzavano l'opere sue in infinito per le lodi dategli da Michelagnolo. Alle quali opere, oltra l'essere di bellezza, di disegno e di colorito, facevano grandissima credenza le parole dette da Michelagnolo ne' capi della corte ».

[3] Cfr. ORAZIO, *Epist.*, I, 3, vv. 15-20.

[4] Il Dolce risolve diversamente dal VASARI (T, pp. 896 ss., parzialmente cit. nella n. 2) l'intrigo michelangiolesco, ma entrambi, seppure dissenzienti, accettano le notizie tendenziose dell'epistolario di SEBASTIANO DEL PIOMBO, che aveva cercato di convincere il Maestro a complottare contro Raffaello e i suoi scolari (cfr. le sue lettere al Buonarroti del 2-VII-1518, del 28-I-1520, del 3 luglio, del 6 e 7 settembre successivi, in K. FREY, *Sammlung ausgewählter Briefe an M. Buonarroti*, Berlin, 1899, pp. 104 s., e MILANESI, *Les correspondants de Michel-Ange. I: Sebastiano del Piombo* cit., pp. 2 ss., 8, 12 ss., 16 ss.). Michelangelo non prese sul

serio le macchinazioni antiraffaellesche propostegli dal Piombo (cfr. l'ironico biglietto di raccomandazione del [giugno 1520] al cardinale Bernardo Dovizi, in MILANESI, *Le lettere di M. B.* cit., p. 413) e solo la partigianeria del toscano e del veneto gli hanno assicurato la fama di un machiavellismo grato soprattutto ai raffaellisti e ai michelangiolisti del Sei e Settecento (cfr. ad es. A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* [Paris, 1666], Trévoux 1725, II, pp. 194 s.; J. RICHARDSON, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Amsterdam, 1728, III, p. 693; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* [1795-96], Milano, 1824, III, p. 88).

pagina 152:

[1] L'aneddoto sembra una nuova rivalsa sulla concorrenza tra Raffaello e Sebastiano (cfr. VASARI, T, p. 896: « Avéva Raffaello fatto in questo medesimo luogo [la Farnesina] una storia di Galatea, e Sebastiano non stette molto che fece un Polifemo in fresco, allato a quella, nel quale cercò d'avanzarsi più che poteva, spronato dalla concorrenza di Baldassarre Sanese e poi di Raffaello »), prescindendo questa volta dalla interferenza michelangiolesca e puntando invece sulla massima autorità veneta. Sulla possibilità di un restauro del Piombo nelle Stanze Vaticane cfr. L. DUSSLER, *Sebastiano del Piombo*, Basel, 1942, pp. 112, 213, e R. PALLUCCHINI, *Sebastian Viniziano*, Milano, 1944, p. 123.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 16, 44, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 106, 109, 113, 136, e note relative.

[3] LEONARDO, f. 10: « La pittura è una poesia mutta e la poesia è una pittura cieca e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie »; DANIELLO, *Poetica*, pp. 24 s.; VARCHI, pp. 53 s. e note relative.

[4] Cfr. le citazioni antiche del VARCHI, pp. 53 s. e note relative; DANIELLO, *Poetica*, pp. 24 s.: « Per tanto dico non senza grandissima ragione, essere stata essa poetica [facultà] dagli antichi e sapientissimi uomini alla pittura assomigliata, e detto essa pittura altro non esser che un tacito e muto poema; et allo 'ncontro pittura parlante la poesia. Percioché, come l'imitazione del dipintore si fa con stili, con pennelli e con diversità di colori (co' quali esso poi la natura, gli atti e la sembianza o d'uomo o d'altro animale imitando, ci rende la imagine di quello al vivo somigliante), così quella del poeta si fa con la lingua e con la penna, con numeri et armonie »; ancora VARCHI, pp. 54 s. e note relative; VASARI, T, p. 786: « Benché il Cielo desse forma alla pittura nelle linee et la facesse conoscere per poesia muta, non restò egli però per témpo alcuno di congiugnere insieme la pittura e la poesia, a ciò che, se l'una stesse muta, l'altra ragionasse et il pennello con l'artifizio et co' gesti maravigliosi mostrasse quello che gli dettasse la penna e formasse nella pittura le invenzioni che se le convengono »; ARETINO, lettera al Coman-

dator d'Alcantara dell'agosto 1551: « Invero chi dipinge e intaglia figura la sembianza de le membra e del corpo, e chi scrive e compone esprime gli affetti de la mente e de l'animo », II, p. 369.

[5] Cfr. LEONARDO, f. 10, cit. nella n. 3; DANIELLO e VASARI, citati nella nota precd.

[6] Il Dolce sembra correggere e precisare le affermazioni del VARCHI (pp. 54 ss., e cfr. le note relative) e dell'ARETINO (lettera al Comandator d'Alcantara dell'agosto 1551, II, p. 363, riprodotta nella n. 4), rivalutando (come già LEONARDO, ff. 7 v. s., cit. nella n. 1 a p. 55) le possibilità espressive della pittura per quanto riguarda i « pensieri e gli affetti dell'animo » (cfr. RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis. The humanist theory of painting*, « Art Bulletin », XXII, 1940, p. 254).

pagina 153:

[1] Son. CCXXII del Canzoniere, v. 12: « Ma spesso nella fronte... ».

[2] Cfr. CICERONE, *Tusc.*, I, 46, e LEONARDO, f. 8: « L'occhio, che si dice finestra de l'anima, è la principal via donde il comune senso può più copiosa e magnificamente considerare le infinite opere di natura ».

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 94: « E piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci: o chiami con la mano a vedere o, con viso cruccioso e con li occhi turbati, minacci che niuno verso loro vada: o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere; e così, qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia »; LEONARDO, f. 8: « E se tu dici che la pittura è una poesia mutta per sé, se non ci è chi dica o parli per lei quello che la rapresenta, o non t'avedi tu che 'l tuo libro si trova in peggiore grado? perché, ancora ch'egli abbia un omo che parli per lui, non si vede niente della cosa di che si parla, come si vederà di quello che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proporzionati li atti con li loro accidenti mentali, saranno intese come se parlassino »; DANIELLO, *Poetica*, p. 111: « Viene oltre a ciò la dimostrazione, che si fa quasi dinanzi agli occhi degli ascoltanti ponendo quella cosa della qual si ragiona, sì fattamente dipignendola, che paia a quei cotali vederlasi rappresentare davanti tale quale ella si finge, o quale stata veramente et avenuta sia »; VARCHI, pp. 55 s.

[4] Cfr. PINO, p. 135 e n. 11.

[5] Precisazione superflua ed equivoca, che rivela le carenze di un letterato figurativamente dilettante come il Dolce.

[6] Cfr. p. 152 e note relative; E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, p. 249: « Questo richiamo alla natura, a ben considerare, è altrettanto mitologico che l'opposta teoria dell'idea manieristica ». Si tratta, naturalmente, di due diversi ideali stilistici.

pagina 154:

[1] Propositi velleitari, già enunciati a pp. 149 s. (cfr. la n. 10 a p. 149). Il Dolce confonde ancora tra validità stilistica e verità canonica (cfr. p. 149).

[2] Cfr. VARCHI, pp. 22, 35 s., 53, BRONZINO, p. 64, SANGALLO, p. 71, e note relative.

[3] Preoccupazioni letterarie condivise dal VARCHI, p. 34, che distingue tra artisti intendenti e artisti ingegnosi.

[4] Cfr. le simili osservazioni del SANGALLO, p. 76, sugli scultori contemporanei.

[5] Sulla difficoltà della pittura cfr. VARCHI, pp. 38, 50, SANGALLO, p. 72, TRIBOLO, p. 79, e note relative; sulla rarità dei pittori cfr. VASARI, pp. 62 s. e note relative.

[6] Enunciazione del tutto letteraria di un problema implicitamente già risolto dai trattatisti antichi e rinascimentali, la quale rivela predilezioni di gusto sempre meno tecniche e sempre più enciclopediche (cfr. BLUNT, *op. cit.*, p. 84: « One point is discussed explicitly in Dolce which had only been indirectly dealt with by earlier writers, namely, the right of the layman who does not himself paint to judge in questions of art. Earlier writers of the Renaissance seem to have assumed that the educated layman was competent to judge everything except the technical part of a painting, but Dolce expresses this opinion clearly. This view, based on the idea that painting is a learned pursuit and the sister of poetry, is again typical of Dolce's humanist outlook »; A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956, II, p. 203: « L. Dolce già dibatte a lungo il problema se chi non pratica l'arte abbia il diritto di giudicarla e conclude col riconoscere che il profano colto ha tale diritto, fuorché quando si tratti di questioni schiettamente tecniche. Seguendo questa concezione, gli scritti dei nuovi teorici tralasciano ogni problema tecnico, differenziandosi in questo dai trattati rinascimentali »).

pagina 155:

[1] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 197 e n. 6: « In the middle of the sixteenth century Ludovico Dolce is rather more inclusive than the average when he declares that not only poets, but all writers are painters; that poetry, history and in short every composition of learned men is painting »; « The concept allied to Dolce's that the poet or for that matter the historian, is a painter in the sense that his descriptions have clearness or distinctness, is found in antiquity [cita Plutarco e Luciano che, anticipando il Petrarca, chiama Omero *τὸν ἄριστον τῶν γραφέων*] ». L'estensione dolcesca dell'identità tra pittura e poesia deriva probabilmente dalle poetiche contemporanee, nelle quali, seguendo la trattatistica antica (cfr. ad es. CICERONE, *De Orat.*, I, 34, 158, QUINTILIANO, *Inst. Orat.*, X, 1, 27), continui sono i riferimenti e i paralleli tra i poeti,

gli storici e gli oratori (cfr. DANIELLO, *Poetica*, pp. 41 ss.; A. SEGNI, *Ragionamento... sopra le cose pertinenti alla poetica*, Fiorenza, 1581, pp. 23 ss., 69 ss.). Diversamente DONI, *Disegno*, f. 14.

[2] *Trionfo della Fama*, III, v. 15.

[3] Bona Sforza, moglie di Sigismondo I re di Polonia, esclusa dopo la morte del marito (1548) da ogni ingerenza nel governo, partì per l'Italia nel 1555, per recarsi a prender possesso del ducato di Bari, dove morì nel 1557; sulle accoglienze tributatele da Venezia al suo passaggio cfr. BATTELLI, p. 165.

[4] Cfr. PINO, pp. 113 s. e note relative.

[5] Sulla bellezza proporzionata, cioè aristotelica, cfr. VARCHI, pp. 85 s., 89, PINO, p. 98, e note relative. Si rilevi come anche il Dolce, sia pure con argomentazioni diverse dal Pino (pp. 113 s.) propenda ad un'accezione nettamente classicistica del « giudizio ».

pagina 156:

[1] L'inflessione canonica dei precetti del Dolce è chiaramente visibile anche in questa definizione, secondo cui l'« occhio », strumento di natura per lo più esatto, è soggetto agli inganni dell'intelletto. Siamo ancora una volta ben lontani dalle « licenze » individuali del « giudizio dell'occhio » (cfr. PINO, pp. 113 s.).

[2] Cfr. ancora PINO, pp. 113 s.

[3] Cfr. VARCHI, p. 56 e n. 6.

[4] Cfr. p. 155.

[5] Il canonismo del letterato strumentalizza anche l'occhio dei dilettanti.

pagina 157:

[1] L'impostazione letteraria del problema dei giudici di pittura sottovaluta naturalmente i segreti della tecnica.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 15 ss., 18, 35 s., PINO, pp. 106 s., e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, p. 39 e note relative.

[4] Cfr. p. 164 e n. 3. Di parere contrario sono il VARCHI, pp. 9 s., e il PINO, p. 119 e n. 8.

[5] Cfr. VARCHI, p. 39 e note relative.

[6] Cfr. VARCHI, pp. 35 s., PINO, pp. 108 s., e note relative.

[7] Cfr. VARCHI, pp. 37, 46, PINO, pp. 109 s., e note relative.

[8] Cfr. VARCHI, p. 46, PINO, p. 110, e note relative.

pagina 158:

[1] Il Dolce amplia, seguendo PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 85, gli esempi della liberalità di Alessandro.

[2] Cfr. VARCHI, p. 37.

[3] Cfr. VARCHI, p. 37, PINO, p. 110, e note relative.

[4] Cfr. PINO, p. 111 e n. 2.

[5] Cfr. VARCHI, p. 36, PINO, p. 108, e note relative.
[6] Cfr. PINO, p. 108 e n. 18.

pagina 159:
[1] Cfr. PINO, p. 108 e n. 11.
[2] Cfr. VARCHI, p. 36, e la lettera di P. ARETINO al Vasari del 7-VI-1536: « Se, da poi che Xerse re fu vinto, voi foste stato quando Paolo mandò agli ateniesi per un filosofo che gli maestrasse i figliuoli, e per un pittore che gli ornasse il carro, gli averiano inviato voi e non Metrodoro: perché sete istorico, poeta, filosofo e pittore » (I, pp. 25 s.).
[3] Cfr. *Vita Nuova*, 34, 1.
[4] Anche il Dolce, come già il VARCHI (pp. 39, 47, 57, e note relative) ed il PINO (pp. 112, 124, 134, e note relative) cerca di aggiornare gli esempi remoti con citazioni contemporanee.
[5] Mons. Daniele Barbaro (Venezia 1513-70), storico ufficiale della Serenissima, traduttore dell'*Architettura* di Vitruvio, Venezia, 1556, e autore della *Pratica della prospettiva*, Venezia, 1569, è ricordato dall'ARETINO (ad es. nella lettera al Giovio del febbraio 1545: « Il ritratto del chiaro Barbaro Daniello [di Tiziano] è in foggia vivo nei colori, che l'hanno tolto dal vero, ch'essendo egli e il suo esempio insieme, che l'arte, che si crede diventata la natura, e la natura, che si pensa conversa ne l'arte, riducono in uno e l'essere e 'l parere. E più vi dico che in l'altiera e splendida sembianza, in virtù del celeste spirito che regna ne lo stile del divin Tiziano, appare sì bene l'aurea nobiltà de lo illustre petto del laudato giovane, che, mentre il guardo altrui si affigge in lei, sino a lo egregio del pensiero, sino al generoso de la mente, sino al candido de l'anima si gli scorge nel reale spazio de la serena fronte », II, p. 48; e cfr. le lettere al Barbaro stesso del gennaio 1546 e del marzo successivo, II, pp. 141, 155 s., del dicembre 1547, II, p. 184, del gennaio 1548, del maggio e del luglio seguenti, II, pp. 193 s., 232, 253 s.) e dal VASARI, III, pp. 121, 126, 620.
[6] « Procuratore di San Marco e provveditore dell'armata viniziana », nonché « capitan generale » di questa (VASARI, III, pp. 115 e 614), il Contarini fu corrispondente ed amico del Dolce, che a lui rivolge un elogio in una lettera s. d. ad Antonio di Governi (cfr. CICOGNA, *op. cit.*, p. 147). Sulle virtù letterarie del Contarini vedasi anche la famosa lettera con cui lo stesso DOLCE gli descrive la *Venere e Adone* di Tiziano: « Se io sapessi ora così ben ritrarre a V. S. con le mie parole l'Adone di Tiziano, come ella, pochi dì sono, dipinse a me con le sue il quadro di Raffaello da Urbino, io mi do a credere indubitatamente che voi direste che non fu mai da dipintore antico né da moderno immaginata né dipinta cosa di maggior perfezione », in BOTTARI-TICOZZI, III, p. 377.
[7] L'estesa citazione delle virtù di Carlo Quinto s'ispira probabilmente al carteggio dell'ARETINO, dove l'imperatore è più volte esaltato per

gli onori da lui resi a Tiziano (cfr. le lettere a Tiziano: del dicembre 1547: « Non Apelle né Prassitele, con quanti altri già scolpirono o dipinsero immagini o statue di qualsivoglia principe o re, si può vantare d'aver mai ricevuto premio d'oro e di gemme che in parte aggiunga a quello che la virtù vostra eccelsa riceve da la Maestade Sua altissima: ne l'essersi solamente degnata di chiamarvi a sé, in sì gran fragmenti di tumulti, facendo più stima di voi che di quante leghe o trame gli ordina contro il mondo », II, p. 189; del febbraio 1548: « De le accoglienze fattevi da lo imperadore non favello, ché a valer comprendere il con qual maniera gli affetti de la clemenza sua riceverono le virtù vostre in voi, e il con che piacere voi vertuoso riceveste con tanta caritade in loro, basta sapere il come Alessandro raccolse il suo Apelle e quale Apelle si offerse al suo Alessandro », II, p. 198; e del novembre 1550: « Chi non si consolarebbe nel cuore, udendo il con quanta amorevole benignità di grazia, nel subito vedervi, vi addimandò la Maestà Sua come io stavo, e se gli portavate carte di mio, con il dirvi poi (che piano e forte lesse ciò, che le scrivevo umilmente) che non pur faria per me ogni buon officio col papa, ma che risponderebbe ben presto a la mia », II, pp. 383 s.).

[8] Cfr. le lettere dell'Aretino a Veronica Gambara del 7-XI-1537, I, p. 77, e a Isabella del Portogallo, I, pp. 109 s.; nonché Vasari, VII, p. 440: « Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo V imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ippolito de' Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi ». L'opera è perduta.

[9] Cfr. P. Aretino, *La Cortigiana,* atto III, scena VII: « Lo stupendo Michelangelo lodò con istupore il ritratto del Duca di Ferrara translato da lo Imperadore appresso di sé stesso », in *Opere di P. A.*, Milano, 1863, p. 307; Vasari, T, p. 979: « Il Duca [Alfonso d'Este] lo menò [Michelangelo] a spasso per il palazzo e quivi gli mostrò ciò ch'aveva di bello, fino a un suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato ». Si noti come il Dolce sottolinei la lode di Michelangelo in modo tendenzioso. Una prima versione di questo ritratto è stata indicata in un dipinto del Metropolitan Museum di New York (cfr. G. Gronau, « Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. », II, 1928, pp. 233 ss.), che H. Tietze, *Titian,* London, 1950, p. 390, propende a ritenere una copia.

pagina 160:

[1] Cfr. le lettere di P. Aretino a C. Madruccio cardinale di Trento del marzo 1552, e allo stesso re Filippo del dicembre 1553: « Ciascun felice pianeta afferma che sete ne la natura leale, nei costumi affabile e nel dominare magnanimo, onde saria cosa, come strana, impossibile, non retraendo mercede in gaudio del matrimonio, come solenne, stupendo. Imperò che, se avessi adorato, ne la maniera che adoro lo immortal padre

vostro, il demonio, il Satanasso in persona spegnerebbe il fuoco corso ad abbruciare la mia anima, caso che la necessità del pane mi conducesse (qual forse conducerammi) disperato in l'inferno. Sì che imitate non pure la liberale generosità del figliuolo de lo imperadore, ma quella ancora del glorioso genitore de la beata d'Inghilterra regina, la cui maestade mansueta e terribile consolommi con auree mercedi assai volte », II, pp. 394, 441 s.; VASARI, VII, pp. 449 s.: « Fu da Sua Maestà fatto cavaliere [Tiziano], con provisione di scudi dugento sopra la Camera di Napoli. Quando similmente ritrasse Filippo re di Spagna e di esso Carlo figliuolo, ebbe da lui di ferma provisione altri scudi dugento; di maniera che, aggiunti quelli quattrocento alli trecento che ha in sul Fondaco de' Tedeschi dai signori viniziani, ha, senza faticarsi, settecento scudi fermi di provisione ciascun anno ».

[2] Cfr. VASARI, V, pp. 428 s.: « Parimente [Enea Vico] intagliò il ritratto di Carlo quinto imperadore con un ornamento pieno di vittorie e di spoglie fatte a proposito; di che fu premiato da Sua Maestà e lodato da ognuno »; « Enea aveva l'ingegno elevato, e, disideroso di passare a maggiori e più lodate imprese, si diede agli studi dell'antichità e particolarmente delle medaglie antiche: delle quali ha mandato fuori più libri stampati, dove sono l'effigie vere di molti imperadori e le loro mogli, con l'iscrizioni e riversi di tutte le sorti, che possono arrecare, a chi se ne diletta, cognizione e chiarezza delle storie; di che ha meritato e merita gran lode, e chi l'ha tassato ne' libri delle medaglie ha avuto il torto, percioché chi considererà le fatiche che ha fatto, e quanto siano utili e belle, lo scuserà se in qualche cosa di non molta importanza avesse fallato ».

[3] Cfr. SVETONIO, *Nero*, 52, e PINO, p. 108 e n. 12.

[4] Il Dolce tende ad ampliare l'esemplificazione tradizionale. Cfr. SVETONIO, *Divus Iulius*, 46-47; PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 26.

[5] Cfr. SPARTIANO, *Hadr.*, 14.

[6] Cfr. PINO, p. 108 e n. 13.

[7] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 70. Si noti che il testo latino reca la somma di sei milioni di sesterzi.

[8] Cfr. PINO, p. 111 e n. 5.

[9] Cfr. VARCHI, p. 37 e n. 3.

pagina 161:

[1] Cfr. PINO, p. 108 e note relative.

[2] *Epigr.*, VIII, 55, 3-6.

[3] Sulle accoglienze milanesi e sulla morte leggendaria di Leonardo vedasi VASARI, T, pp. 568 e 574 s. Cfr. anche MAUCERI, *op. cit.*, p. 178: « Egli [il Dolce] cade talora in errore o prende qualche svista, come... allora che accredita la favola della morte di Leonardo ».

[4] Cfr. VASARI, T, pp. 653 s., 672.

[5] Cfr. VASARI, T, pp. 960 ss., 972 ss., 985; CONDIVI, p. 69.

[6] Cfr. la lettera dell'ARETINO a Tiziano dell'ottobre 1545: « Né anco potei fare di non commovermi con tutto il core ne le amorevolezze dimostratevi da le accoglienze fattevi da la beatitudine di papa nostro signore », II, p. 106; VARCHI, p. 38, VASARI, p. 62, e note relative; VASARI, VII, pp. 446 s.: « Venuto l'anno 1546, [Tiziano] chiamato dal cardinale Farnese andò a Roma...; e così, riposato che si fu... alquanti giorni, gli furono date stanze in Belvedere, acciò mettesse mano a fare di nuovo il ritratto di papa Paulo intero, quello di Farnese e quello del duca Ottavio, i quali condusse ottimamente e con molta sodisfazione di que' signori ».

[7] Cfr. VASARI, VII, p. 447: « Andando un giorno Michelagnolo ed il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto, una femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto (come si fa in presenza) glele lodarono. Dopo partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarroto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera; ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio. Con ciò sia (diss'egli) che se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito ed una molto vaga e vivace maniera ». Evidentemente è il Vasari, questa volta, a difendersi, sotto l'insegna di Michelangelo, dai veneti, e lo spunto può essergli stato fornito proprio dall'affermazione del Dolce.

[8] Cfr. PINO, pp. 106 s. e note relative.

[9] Cfr. VARCHI, pp. 35 s. e note relative, PINO, pp. 108 s.

[10] Cfr. VARCHI, p. 18 e note relative.

[11] Cfr. p. 157 e note relative, nonché VARCHI, pp. 39 s., VASARI, pp. 61 s., SANGALLO, pp. 71 s., e note relative.

pagina 162:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura,* p. 76: « Che la pittura tenga expressi li idii quali siano adorati dalle genti, questo cierto fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova ad quella pietà per quale siamo congiunti alli iddii insieme ed a tenere gli animi nostri pieni di religione ». Il Dolce anticipa le deliberazioni della XXV Sessione del Concilio Tridentino, « De invocatione et veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus » (*Sacros. Concilium Tridentinum, additis declarationibus Cardinalium, ex ultima recognitione Ioannis Gallemart,* Lugduni, 1649, pp. 638 ss.).

[2] SVETONIO, *Divus Iulius,* 7.

[3] *Bellum Iugurth.,* 4, 5-6.

[4] Con questa affermazione il Dolce non sembra tanto enunciare delle

convinzioni stilistiche (cfr. VARCHI, pp. 38 s., VASARI, pp. 60 ss.), quanto richiamare l'attenzione del lettore su una prerogativa che, secondo la divisione della pittura, spetta al pittore (come la « disposizione » spetta al poeta).

[5] Cfr. PINO, p. 106.

pagina 163:

[1] Cfr. VARCHI, p. 40, VASARI, pp. 61 ss., SANGALLO, pp. 71, s., PINO, pp. 130 s., e note relative.

[2] Il solito paragone albertiano che contrappone la preziosità della materia a quella dell'artificio (cfr. VASARI, p. 63, PINO, p. 106, e note relative), svolto dal Dolce con accenti patetici, che ci ricordano l'Aretino moraleggiante.

[3] Si accenna alla celebre *Balthassaris Castilionis elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem*, composta intorno al 1519, e precisamente ai vv. 27-34:

> Sola tuos vultus referens, Raphaelis imago
> picta manu curas allevat usque meas.
> Huic ego delicias facio arrideoque iocorque
> alloquor et, tanquam reddere verba queat.
> Assensu nutuque mihi saepe illa videtur
> dicere velle aliquid et tua verba loqui.
> Agnoscit balboque patrem puer ore salutat:
> hoc solor longos decipioque dies.

Il ritratto del Castiglione, eseguito da Raffaello prima del 19 aprile 1516, si trova ora al Louvre.

[4] Cfr. VARCHI, p. 39, VASARI, pp. 62 s., PINO, p. 128, e note relative.

[5] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 2, che invece lamentava al tempo suo l'esaltazione della materia e la decadenza dell'arte.

[6] Giudizio dettato ancora dalla consapevolezza della « perfezione » cinquecentesca: cfr. pp. 145 s. e note relative. Tra i « pittori più o meno valenti » che avevano dipinto, al tempo del Dolce, nella Sala del Maggior Consiglio si ricordino Gentile da Fabriano, il Pisanello, Gentile e Giovanni Bellini (cfr. p. 201), Alvise Vivarini, il Carpaccio.

[7] Cfr. VASARI, VII, p. 432: « Essendo... rimasa imperfetta, per la morte di Giovan Bellino, nella sala del Gran Consiglio una storia, dove Federigo Barbarossa alla porta della chiesa di San Marco sta ginocchioni innanzi a papa Alessandro III, che gli mette il piè sopra la gola, la fornì Tiziano, mutando molte cose e facendovi molti ritratti di naturale di suoi amici ed altri »; p. 439: « Il Gritti, che a Tiziano fu sempre amicissimo,... gli fece allogare nella sala del Gran Consiglio una storia grande della rotta di Chiaradadda; nella quale fece una battaglia e furia di soldati che

combattono, mentre una terribile pioggia cade dal cielo: la quale opera, tolta tutta dal vivo, è tenuta la migliore di quante storie sono in quella sala, e la più bella ».

pagina 164:

[1] Cfr. Vasari, IV, pp. 95 ss., VII, pp. 428 s.: « Intanto, avendo esso Giorgione condotta la facciata dinanzi del Fondaco de' Tedeschi, per mezzo del Barbarigo furono allogate a Tiziano alcune storie che sono nella medesima sopra la Merceria ». Furono eseguite tra il 1508 e il 1509. Cfr. pp. 201 s. e note relative.

[2] Cfr. ancora la XXV Sessione del Concilio Tridentino (*Sacros. Concilium Tridentinum* cit., pp. 638 s.).

[3] Cfr. p. 157. È una deduzione dall'argomento della « universalità » della pittura (cfr. Pino, p. 106 e note relative). « Necessaria » non appariva invece la pittura al Varchi, secondo la definizione aristotelica (Varchi, pp. 9 s.), e al Pino, p. 119.

[4] Il Dolce accetta la suddivisione della pittura proposta dal Pino, pp. 113 ss. (cfr. le note relative, e Gengaro, *op. cit.*, p. 145, Venturi, *Storia della critica d'arte* cit., pp. 153 s., Pallucchini, p. 41), ispirata alle antiche classificazioni retoriche e alle poetiche cinquecentesche (cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, pp. 264 s.; C. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, « Marsyas », III, 1943-45, pp. 95 ss., e n. 34 a p. 103), e la amplia e svolge secondo la propria esperienza letteraria.

[5] Cfr. Pino, p. 115 e n. 2.

[6] Cfr. Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 264: « That is to say the projection into a sketch without color of the invention in the painter's mind... *Dispositio* for the rhetoricians means a preliminary blocking out of the oratorical discourse, so as to give a clear indication of the structural outlines of its final form with the relation of parts to the whole, just as *disegno* for Dolce means a preliminary sketch of the painter's invention ». Gengaro, *op. cit.*, p. 145, intende invece la « forma » come forma plastica in senso toscano, e così L. Mallè, in Alberti, *Della Pittura*, p. 126. L'interpretazione del Lee è confermata dal Gilbert, *op. cit.*, pp. 94 s., a proposito del più ibrido e complesso « disegno » del Pino (cfr. pp. 113 s. e note relative).

[7] Vedansi Pino, p. 116 e note relative; Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 264: « *Elocutio* for the rhetoricians means the final rendering in language just as *colorito* for Dolce means the final rendering in color [cfr. Cicerone, *De Inventione*, I, 7, 9; *De Oratore*, I, 31, 142; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, Proem. 22] ». In questa prima definizione del colore, assai più sommaria di quella del Pino, il Dolce sembra tradurre in termini generici le correnti definizioni delle possibilità espressive della pittura (cfr. Leonardo, ff. 24 v. s., Castiglione, *Il Cortegiano*, p. 126 s., Varchi, p. 37, Pino, p. 106, riprodotti nella nota relativa al passo var-

chiano) e, quasi per compensare l'assenza di una descrizione stilistica che esorbiti dagl'interessi del letterato, si rifugia in ragionamenti pseudo-filosofici.

pagina 165:

[1] Cfr. PINO, p. 115 e note relative; RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 264 s.: « Dolce,... writing not as one interested in the technical procedure of the practicing artist, but as an urbane and genial critic with a good education in classical literature and theory in an age that was critical rather than creative, follows the ancient rhetoricians in placing first *inventio*, which includes all of the *preparatory* labor of the painter,... his reading..., his conversations..., and his plan before its actual execution in a sketch for the disposition of his figures in his composition according to the principles of arrangement and decorum »; L. MALLÈ, in ALBERTI, *Della Pittura*, p. 126: « L'invenzione assunta a valore principale è intesa però più in senso formale, disegnativo, che non descrittivo ». L'interpretazione letteraria del Lee sarà confermata dai passi seguenti, in cui il Dolce svolge la sua invenzione in senso nettamente puristico, ispirandosi alla poetica di Orazio e del Daniello (cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 229 n. 145), ma altresì risentendo delle descrizioni in chiave pietistica dell'Aretino (cfr. anche p. 163 e n. 2).

[2] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 229 n. 145, che cita ORAZIO, *De arte poet.*, vv. 119-127 (riprodotti nella n. 5), e DANIELLO, *Poetica*, pp. 35 s.: « Né è solamente da vedere, che le parti delle materie che si prendono a trattare abbiano fra loro convenienzia; ma che quelle ancora che alle persone si mandano, convenientissime, proprie et accomodate siano. Et oltre a ciò che il parlar che si dà loro sia di soavità, di mansuetudine, di gravità, d'allegrezza, di dolore e finalmente pieno degli affetti tutti, secondo però la qualità, la degnità, l'abito, l'ufficio e l'età di ciascuna. Il che a dever far compiutamente, fa ancora mestiero che si sappia per colui che far lo dee, che niun'altra cosa è più malagevole a conoscer, così in ciascuna maniera di vita come nel parlare, di quella che et a l'una et all'altro si richieda e stia bene, che quello è che i Latini decoro et che noi convenevolezza sogliamo chiamare. Della quale chiunque poca o niuna cognizione avesse, non solamente nelle cose, ma potrebbe eziandio errare nelle parole. E perché questa convenevolezza non è altro che un cotal abito et proprietà dell'animo, è necessario che, devendosi essa a ciascuna persona attribuire, si sappia somigliantemente e si conosca la consuetudine et i costumi di ciascuna età ». Si noti tuttavia che il Dolce svolge la « convenienza » letteraria in senso controriformistico, come già l'ARETINO nei suoi scritti religiosi (cfr. la sua lettera del [settembre 1539] a mons. Girolamo Verallo, legato apostolico, dedicatoria della *Istoria della Vergine*: « E perché ogni cosa pensata, detta e scritta in lode del Signore è autentica, tutto il mio sforzo è suto in estollere le azioni, le bellezze e

le virtù di Nostra Donna, con ogni sorte di parole atte a ringrandire il religioso de le meditazioni mie. E non è dubbio che le menzogne poetiche diventano evangeli alora che, posto da parte il celebrar le chiome, gli occhi, la bocca e il viso di questa e di quella, si rivolgono a cantar di colei che è rifugio de le speranze nostre. E beati gli inchiostri, beate le penne, beate le carte che si spendono, si affaticano e si spiegano nei pregi di Maria », I, pp. 134 s.).

[3] Cfr. VASARI, T, p. 336: « Visto Filippo l'opera di Donato, pensando veder meglio, si tacque et alquanto sorrise. Vedendo questo, Donato lo scongiurò, per l'interesso dell'amicizia, che la opinione sua ne dicesse, perché, essendo soli, liberamente far lo poteva. Laonde Filippo, liberalissimo essendo, non glie ne fu avaro, dicendogli che gli pareva ch'egli avesse mésso in croce un contadino e non il corpo di Cristo, il quale fu delicatissimo di membra e d'aspetto gentile ornato ». Certamente la scelta dell'episodio, il cui protagonista è lo scultore fiorentino inferiore al solo Michelangelo, ha un valore polemico. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 231, si limita ad osservare che il Dolce « speaks, one may believe, both as a man of classical taste who favored the generalizing, not the realistic, mode of representation, and as an apologist for propriety in religious painting ».

[4] RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 229 n. 145, cita ORAZIO, *De arte poet.*, vv. 119-127 (riprodotti nella nota seg.), e DANIELLO, *Poetica*, p. 37: « È... da considerare non pure... l'età delle persone che ne' poemi s'introducono, ma l'ufficio, la condizione e la patria delle introdotte: come, per grazia d'essempio, se essi sono Dii o uomini; se uomini, o di sé medesimi o d'altrui, mercanti o agricoltori, italiani o francesi, viniziani o fiorentini: accomodando poi a ciascuno atti e parole proprie e convenientissime ». Ma cfr. anche ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 89 s., che insiste sulla convenienza della « grandezza, officio, spezie e colori », e LEONARDO, che si preoccupa dei vari aspetti del « decoro » (f. 125 v.: « Osserva il decoro, cioè della convenienzia de l'atto, vestiggie e sito e circonspetti delle degnità o viltà delle cose che tu voi figurare: cioè ch' il re sia di barba, aria et abito grave, et il sito ornato, e li circonstanti stieno con riverenzia e admirazione e abiti degni e convenienti alla gravità d'una corte, e li vili disornati, infinti et abbietti, e li lor circonstanti abbian similitudine con atti vili e prosuntuosi, e tutte le membra corrispondino a tal componimento »). Sembra tuttavia che il Daniello e il Dolce si interessino più degli altri alla « proprietà » delle acconciature, rivelando forse in ciò un gusto addestrato sui contemporanei apparati scenografici e pittorici, di cui l'Aretino era ricercato inventore (cfr. ad es. la lettera di G. VASARI in Venezia ad Ottaviano de' Medici, del [22-II-]1542, in K. FREY, *Der literarische Nachlass G. V.s*, München, 1923-30, I, pp. 111 ss.).

[5] *De arte poet.*, vv. 119-127: « Aut famam sequere aut sibi convenientia finge, Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, Impiger,

iracundus, inexorabilis, acer, Iura neget sibi nata, nihil non adroget armis. Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes ». Sulla « convenevolezza » degli scrittori cfr. anche DANIELLO, *Poetica*, pp. 35 ss., parzialmente riprodotto nelle note precedenti.

[6] Cfr. VASARI, VI, p. 267: « [Nel *Cristo nell'orto* dipinto dal Pontormo alla Certosa] è Giuda che conduce i Giudei, di viso così strano anch'egli, siccome sono le cere di tutti que' soldati fatti alla tedesca con arie stravaganti, ch'elle muovono a compassione chi le mira della semplicità di quell'uomo, che cercò con tanta pacienza e fatica di sapere quello che dagli altri si fugge e si cerca di perdere, per lasciar quella maniera che di bontà avanzava tutte l'altre e piaceva ad ognuno infinitamente ». La critica del Dolce ha, ovviamente, accenti più contenutistici che stilistici (cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 231, riprodotto nella n. 3).

pagina 166:

[1] Cfr. VASARI, V, p. 402: « E nel vero, se quest'uomo [il Dürer] sì raro, sì diligente e sì universale avesse avuto per patria la Toscana come egli ebbe la Fiandra, ed avesse potuto studiare le cose di Roma come abbiam fatto noi, sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, siccome fu il più raro e più celebrato che abbiano mai avuto i fiaminghi ». Tra i più convinti sostenitori della « perfezione » italiana sono proprio gli stranieri (cfr. FRANCESCO D'OLANDA, p. 65: « E se per gran miracolo alcun d'essi [degli stranieri] riuscisse a dipingere bene, tutto ciò che si potrebbe dire, anche se non imitasse l'Italia, sarebbe soltanto che dipinge come un italiano »).

[2] Cfr. VASARI, T, p. 658: « Avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente ».

[3] Elogio conforme alla definizione e alla suddivisione della pittura, cfr. pp. 152 s., 164, e note relative. La « vivezza » è uno dei caratteri della « perfezione » cinquecentesca (cfr. VASARI, p. 61 e n. 5), che supera la « verità » umanistica (VASARI, T, pp. 556 ss.).

[4] Mentre l'ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 94 s., LEONARDO, ff. 60 v. ss., PINO, p. 115 (e cfr. n. 4), raccomandano al pittore una « storia » bene ordinata nella composizione, il Dolce si preoccupa della successione veridica, ricordando forse, da letterato quale è, oltre i precetti di Aristotele, quelli del DANIELLO (*Poetica*, p. 44: « Naturale disposizione è quando 'l poeta dal principio della cosa ch'egli vuol trattare incomincia ad ordire il suo poema e segue ordinatamente dal principio sino alla fine quella istessa narrando, e così isponendola come stata è, l'ordine tuttavia de' tempi, ne' quali esse cose che si narrano avenute sono, servando »).

pagina 167:

[1] *Poet.*, 1450 b; e cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 260 n. 305: « Notions of time and space, as they concern the arts, were evidently not altogether clear in Dolce's mind ».

[2] Cfr. VARCHI, p. 56 e n. 4.

[3] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 71.

[4] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 104: « Ogni laude [della storia] consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza quanto vediamo che, sola senza pittura, per sé la bella invenzione sta grata »; RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 265: « This use [dell'Alberti] of the word *invenzione* corresponds to its use in Dolce's definition, and it is worth noting that whereas in the realistic Quattrocento literary knowledge is thought of as coming after and crowning the painter's scientific and practical knowledge, in the theoretical Cinquecento it is emphasized as the indispensable propaedeutic to good painting, being considered equally with genius as the source of invention »; nonché PINO, p. 115 e note relative.

[5] Il Dolce estende la « convenienza » controriformistica anche ai paesaggi, ispirandosi forse alle minuziose ambientazioni teologiche degli scritti moralistici dell'Aretino. Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 237: « Dolce's remarks are an example of that literal reading a picture at the expense of its significant dramatic content, that criticism in the name of decorum, or perhaps of verisimilitude, or simply of learning for its own sake, would for two centuries seek to encourage ».

pagina 168:

[1] *De arte poet.*, vv. 1-5: « Humano capiti cervicem pictor equinam Iungere si velit et varias inducere plumas Undique conlatis membris, ut turpiter atrum Desinat in piscem mulier formosa superne, Spectatum admissi risum teneatis, amici ». Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 35: « Sia dunque, figliuoli, quella materia che di trattar intendete... quella istessa sempre dal cominciamento insino al fine. E non or grave, or vaga, or chiara et alta, or umile et oscura: acciocché noi non fingessimo poi un poema somigliante a quella mostruosa e disparuta figura che nel principio dell'Arte sua poetica mirabilmente ne dipigne Orazio ».

[2] Il Dolce condivide i precetti tradizionali (albertiani e leonardeschi, cfr. le note relative a PINO, pp. 115 s.) sulla « storia » e sembra rifiutare anche la « figura sforciata, misteriosa e difficile » raccomandata dal PINO, *l. c.* (e cfr. n. 10 a p. 115).

[3] GOLZIO, *op. cit.*, p. 263, rimanda ad una lettera del 15-XII-1540 di P. ARETINO a G. Vasari: « In somma voi vi sete portato di sorte nel foglio mandatomi [rappresentante la Caduta della manna], che quello, dove il veramente dolce e grazioso Rafaello disegnò simil cosa, non lo supera di tanto che ve ne aviate a dolere. Ma perché tutto è dono di Cristo, riconoscetelo con l'umiltà che si debbe » (I, p. 175).

[4] Cfr. p. 165.

[5] Cfr. PINO, p. 117 e n. 10.

[6] Il Tintoretto, che suscitò proprio con questa « storia » l'entusiasmo manieristico del Vasari (VI, pp. 589 s.: « Fra l'altre cose capricciose che sono in questa storia, quella è bellissima, dove il papa ed i cardinali gettando da un luogo alto le torce e candele, come si fa quando si scomunica alcuno, è da basso una baruffa d'ignudi che s'azzuffano per quelle torce e candele, la più bella e la più vaga del mondo. Oltre ciò, alcuni basamenti, anticaglie e ritratti di gentiluomini, che sono sparsi per questa storia, sono molto ben fatti e gli acquistarono grazia e nome appresso d'ognuno ». Cfr. R. PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento,* Venezia, 1943, p. 22: « Cita [il Dolce] il Tintoretto senza nominarlo, per rimproverargli un'opera esposta in Palazzo Ducale... Egli si batteva per un gusto che si isolava coerentemente nell'assolutezza dell'opera di Tiziano, senza poterlo più superare nella comprensione delle forze nuove, del generoso sforzo rivoluzionario del Tintoretto ».

pagina 169:

[1] Alla sconvenevolezza del Tintoretto si contrappone la convenevolezza del dipinto di Tiziano (su cui v. VASARI, VII, p. 432, riprodotto nella n. 7 a p. 163), secondo i criteri letterari della verisimiglianza (cfr. DANIELLO, pp. 42 s.: « Quegli [lo storico] è tenuto a narrar le cose semplicemente senza aggiungervi o menomarvi alcun'altra cosa: ché, quando egli ciò non facesse, non meriterebbe d'esser fra gl'istorici annoverato. Laonde a questi [al poeta] si concede amplissimo privilegio di poter finger molte cose a sua voglia e di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale, qual ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose ancora, che a quella — quando ben vere non fossero — possono e grazia e vaghezza recare. Ben è vero che egli dee sempre vedere ch'esse al vero somiglianti siano »).

[2] *Epigr.*, I, 35, *De mirabili urbe Venetiis.*

> Viderat Hadriacis Venetam Neptunus in undis
> stare urbem et toto ponere jura mari.
> « Nunc mihi Tarpeias quantumvis, Juppiter, arces
> objice, et illa tui moenia Martis », ait.
> « Si pelago Tibrim praefers, urbem aspice utramque:
> Illam homines dices, hanc posuisse deos ».

[3] G. M. Verdizzotti (Venezia 1530 c. - 1607 c.) fu amico e segretario di Tiziano, da cui ebbe lezioni di pittura. Letterato e intagliatore, tradusse in ottava rima il secondo libro dell'Eneide (1560) e, sempre in versi, *Cento favole morali de' più illustri autori antichi e moderni, greci e latini* (1570), compose *Genius,* poema sull'entusiasmo poetico (1575), un *Encomium picturae* (1569), l'incompiuto poema eroico *Boemondo, ovvero*

dell'acquisto di Antiochia (1607) ecc. Cfr. VASARI, VII, pp. 459 s.: « Gli fece conoscere [Tiziano al Vasari] messer Gian Maria Verdezotti, gentiluomo veniziano, giovane pien di virtù, amico di Tiziano ed assai ragionevole disegnatore e dipintore, come mostrò in alcuni paesi disegnati da lui, bellissimi. Ha costui di mano di Tiziano, il quale ama ed osserva come padre, due figure dipinte a olio in due nicchie, cioè un Apollo ed una Diana ». Altre notizie in BATTELLI, pp. 171 s.

pagina 170:

[1] Probabilmente la *Santa Margherita e il drago*, del Prado.

[2] Il Dolce insiste sui termini tradizionali della « proprietà » delle figure (cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 88 ss., LEONARDO, f. 110, PINO, p. 115), ma la sua « convenienza » e « facilità » sembrano inclini ad un purismo controriformistico.

[3] Cfr. VARCHI, p. 56 e note relative.

[4] Sono corollari dell'universalità d'informazione, raccomandata ai poeti anche dal DANIELLO, *Poetica*, pp. 27 ss. (cfr. p. 155 e note relative, e RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 212 n. 74).

[5] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 105, riprodotto nella n. 2 a VARCHI, p. 57; PINO, pp. 115 s. e note relative.

[6] Cfr. L. GRASSI, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, ' non finito ' e la costruzione dell'opera d'arte*, in « Studi in onore di Pietro Silva », Firenze, 1957, p. 100: « Questa del Dolce è forse la definizione più calzante e felice del concetto di *schizzo* inteso come il gesto del pittore per sollecitare la propria fantasia, all'atto di tradurre un soggetto in una successione di immagini (' più invenzioni ') in vista di una ' scelta ', che è poi il momento critico dell'artista su di sé ».

[7] Cfr. VASARI, I, p. 559: « L'invenzione era in lui [Raffaello] sì facile e propria, quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti, mostrandoci in quelle i siti simili e gli edificii, così come nelle genti nostrali e strane, le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto »; p. 651: « Véramente si gli può dar vanto, che nelle invenzioni dei componimenti di che storie si fossero, nessuno già mai più di lui nella pittura è stato accomodato et aperto e valente ».

pagina 171:

[1] Il Dolce riecheggia ancora una problematica letteraria: cfr. ORAZIO, *De arte poet.*, vv. 38-41: « Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam Viribus, et versate diu, quid ferre recusent, Quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res, Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo »; DANIELLO, *Poetica*, p. 70: « Così lo scrittore et il poeta (mercé della penna e degli inchiostri del quale non meno appariscono espressi i costumi e l'opre eccellenti e leggiadre degli uomini per nobiltà di sangue, per bellezza di corpo e per virtù e dottrina chiarissimi e gloriosi, che per opra

di scarpello ne' marmi si facciano le statue) dee sempre quel soggetto cercare che esso giudichi atta e convenevole materia a quella forma ricevere ch'esso poi di darle con lo scrivere s'apparecchia. Né basta ancora questo così fatto ritrovamento di materia, s'ella non si dispone e non s'ordina poi, e non si pulisce et orna somigliantemente con le più elette parole et artificiose, in maniera che non pure perfezzione alcuna aggiugnere, ma desiderar le si possa maggiore ».

[2] Cfr. DANIELLO, *Poetica*, pp. 69 s.: « Suole... ciascun ottimo et eccellente scultore primieramente quel marmo o quella pietra ritrovare, che più capevole e più acconcia materia stima ch'ella esser debbia a quella forma dever prendere, che esso poi di darle intende. E poscia ch'esso ritrovata l'ha, dentro a' giusti e misurati contorni e termini di quella, quale parte di lei al capo, quale alle braccia, quale ai piedi, e così per ordine all'altre parti tutte del corpo più si confaccia, ingegnarsi di dare; et in che atto ella ha da stare, o in iscorcio o in maiestà o in profilo dissegnandola, in guisa partire e disporre, che quella stessa pietra comincia a poco a poco a prender forma o d'uomo o di qual altro si voglia animale, secondo la idea che il suo facitore aveva già nella sua mente conceputa. Il perché dire ancora non si può che perfetta forma ella sia, né all'incontro semplice materia, sino a tanto ch'egli con più sottili ferri, et altri strumenti ch'egli abbia, le minutissime parti di quella ricercando, non le dà poi tale perfezzione che, advegna ch'essa senza alcuno spirito e senza alcun sentimento sia, paia non di meno, a tutti coloro che la mirano, che e viva e spiri ».

[3] Cfr. PINO, pp. 115 s. e note relative.

[4] Cfr. PINO, p. 115 e n. 12.

[5] Cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 41: « Rimane ora a vedere che quelle cose, le quali s'hanno a trattare et a descrivere poeticamente, siano sempre di meraviglia, di soavità e giocondità piene; e che sempre sul ritrovamento nuove e magnifiche cose si vada fingendo, per gli altrui animi con simili novità dilettare. Ma siate accorti, figliuoli, di mescolar sempre con le vere le false cose, in guisa che né 'l primo dal mezzo, né il mezzo dal fine si discordi »; p. 35: « Togliendo voi a ragionare di cosa che gravissima fosse, non sarebbe dicevole poi che vi spendeste molto di tempo in descrivervi che che si fosse di vago. E allo 'ncontro nelle vaghe quelle che del grave tengono mescolare non si deono »; ORAZIO, *De arte poet.*, vv. 125-127: « Siquid inexpertum scaenae conmittis et audes Personam formare novam, servetur ad imum Qualis ab incepto processerit et sibi constet ».

[6] Cfr. p. 164 e n. 6. Il Dolce traduce in termini assai generici la definizione tradizionale di « circoscrizione »; cfr. PINO, pp. 113 s. e note relative.

[7] Il Dolce continua a tradurre gl'insegnamenti del DANIELLO (pp. 69 s., riprodotti nelle note precd.) secondo la propria divisione della pittura,

nella quale la *dispositio*, cioè l'« ordine delle invenzioni » (cioè la « forma ») è appunto « disegno ».

pagina 172:

[1] Cfr., in accezione manieristica, PONTORMO, p. 68 e n. 10.

[2] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 204 s.: « Dolce was probably aware of inconsistency [della definizione della pittura come imitazione della natura, cfr. p. 152] for he tries to square the first definition with the second by insisting that it is only in creating the human figure that the painter may improve upon nature: in all other respects he is hopelessly outclassed. The old notion of exact imitation Dolce can still accept with some enthusiasm for nature in general, but for the all-important human figure, to which in Italian painting the rest of nature had always been subsidiary, it will no longer do. And it is apropos of the human figure in action that Dolce, following the method of literary critics of his day, who were prescribing rules for poetry based on Aristotle and Horace, developed his own doctrine of ideal imitation ». E si tratta di una idealizzazione puristica, che vuole contrapporsi agli eccessi di Michelangelo e dei manieristi, accordandosi pienamente con le esigenze controriformistiche. Cfr. anche C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », I, Milano, 1959, p. 407: « Così si apre, dunque, la via alla nuova concezione del disegno come 'luce vivente', 'intimo occhio' che coglie nella realtà l'ideale forma spirituale e la riproduce sensibilmente nei suoi caratteri essenziali ».

[3] Cfr. PINO, p. 99 e n. 1; la lettera di RAFFAELLO al Castiglione (pubblicata per la prima volta dal Dolce in *Lettere di diversi eccellentissimi uomini*, Venezia, 1559): « Per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione: che Vostra Signoria si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di averla », in R. SANZIO, *Tutti gli scritti*, Milano, 1956, p. 29; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 130 s.: « Non avete voi letto che quelle cinque fanciulle da Crotone, le quali tra l'altre di quel populo elesse Zeusi pittore, per far di tutte cinque una sola figura eccellentissima di bellezza, furono celebrate da molti poeti, come quelle che per belle erano state approvate da colui che perfettissimo giudicio di bellezza aver dovea? »; ARIOSTO, *Orl. Fur.*, XI, 71; VASARI, T, p. 559: « Il graziosissimo Raffaello da Urbino,... studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezzione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi »; CONDIVI, pp. 80 s.: « Quell'antico maestro per fare una Venere non si contentò di vedere una sola vergine; anziché ne volle contemplar

molte, e prendendo da ciascuna la più bella e più compita parte, servirsene nella sua Venere. Ed in vero chi si pensa senza questa via (colla quale si può acquistar quella vera teorica) pervenire in quest'arte a qualche grado, di gran lunga s'inganna »; VASARI, VII, p. 275: « Amò [Michelangelo] grandemente le bellezze umane per la imitazione dell'arte, per potere scierre il bello dal bello, ché senza questa imitazione non si può far cosa perfetta ».

[4] Si noti la punta antimichelangiolesca (cfr. anche la lettera a G. Ballini del 1544, in BOTTARI-TICOZZI, V, pp. 171 s.: « Non dipingeva [Raffaello] a caso o per pratica, ma sempre con molto studio, ed aveva due fini, l'uno d'imitar la bella maniera delle statue antiche, e l'altro di contender con la natura, in modo che, veggendo le cose dal vivo, dava loro più bella forma, ricercando nelle sue opere una perfezione intera che non si trova nel vivo; perciocché la natura non porge a un corpo solo tutte le sue bellezze, e mendicarle in molti è difficile; ridurle poi insieme in una figura, che non discordino, è quasi del tutto impossibile. Il che è da credere che facesse anticamente Fidia, Apelle e gli altri famosi, e ne abbiamo in più luoghi il testimonio di Cicerone. E se Zeusi, nel formar della sua Elena, si ebbe a servire delle cinque fanciulle, chi dubita ch'egli non v'aggiugnesse molte parti d'eccellenza che in quelle non si trovavano? »). Il platonismo dell'imitazione selettiva del Buonarroti (cfr. CONDIVI e VASARI, citati nella n. precd.) appare al Dolce un eccesso di « pratica » cui egli contrappone una idealizzazione naturalistica (cfr. ALBERTI, PINO, RAFFAELLO, citati nella nota predetta; E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, pp. 253 s.: « Anche egli [il Dolce] cita l'episodio delle vergini Crotoniati dipinte da Zeusi, ma lo considera, paradossalmente, un freno all'artista... Il principio della idealizzazione diventa così, nel fervore della polemica antimanierista, vessillo di naturalismo »).

[5] *Orl. Fur.*, VII, 11-12, 14-15. La memoria tradisce l'Aretino che salta l'ottava 13. Vale la pena ricordare che il LESSING dichiarò motivatamente di non condividere l'ammirazione del Dolce per queste stanze dell'Ariosto (*Laocoonte*, trad. ital. di E. Sola, Firenze, s. d., p. 129).

[6] Cfr. PINO, p. 102 e n. 4.

pagina 173:

[1] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 102: « Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà; non lo lodo. E benché dipigniesse quella Didone di Vergilio a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro e la veste purpurea cinta pur d'oro, freni al cavallo et ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che, ne i colori imitando i razzi de l'oro, sta più admirazione e lode a l'artefice ». Sulla contrapposizione della preziosità della materia a quella dell'artificio cfr. p. 163 e n. 2; sul rapporto tra la proprietà del colore e l'intelligenza del buon maestro cfr. PINO, p. 117.

[2] Cfr. ATENEO, XIII, 604 b, inesattamente inteso dal Dolce: *χρυσέας... εἰ ἐποίησεν ὁ ζωγράφος τὰς τοῦ θεοῦ κόμας καὶ μὴ μελαίνας, χεῖρον ἂν ἦ τὸ ζωγράφημα.*

[3] Cfr. PINO, pp. 102 s. e note relative. L'accostamento dell'Ariosto a Tiziano è, ovviamente, affatto letterario.

pagina 174:

[1] Cfr. p. 155 e n. 5.

[2] Il Dolce insiste più sulla varietà della natura (cfr. PINO, p. 104 e n. 3) che sulla proporzione dell'uomo (cfr. invece PINO, p. 103 e n. 8).

[3] L'attacco moraleggiante di questa battuta dell'Aretino è letteralmente tradotto dal Gaurico; cfr. BATTELLI, pp. 172 s. Sul seguito è da rilevare che anche il Dolce accetta le misure vitruviane; cfr. PINO, pp. 104 s. e n. 1 a p. 105.

pagina 175:

[1] Il Dolce, a differenza del PINO, pp. 104 s., accetta l'interpretazione del Gaurico (riprodotta nella n. 8 a p. 104).

[2] Dieci secondo VITRUVIO, III, 1, e il PINO, pp. 104 s. (cfr. n. 8 a p. 104); nove secondo il GAURICO (*De Sculptura*, a cura di H. Brockhaus, Leipzig, 1886, pp. 130 ss., cit. nella stessa nota), di cui il Dolce traduce sommariamente la conclusione: « Quamquam alii octo, alii, quod rarius est (est enim tamquam in musice dissonum ferme), septem, alii, quod et rarum etiam est, decem fecerint. Nos medium et quod in plerisque omnibus mortalibus frequentius erat secuti sumus » (cfr. E. TEA, *La proporzione nelle arti figurative*, Milano, 1945, p. 86: « Eppure egli [il Dolce] biasima i pittori che si scostano dal canone. Ma quale canone, se vi è tanta varietà di misure? »).

[3] Cfr. PINO, p. 104 e note relative.

[4] Cfr. PINO, p. 104 e n. 1.

[5] Cfr. le « analogie » del GAURICO, *op. cit.*, pp. 134 ss., e del PINO, p. 105 e n. 3.

[6] Cfr. PINO, pp. 104 s. e rispettive note in relazione ai passi affini di VITRUVIO e del GAURICO, *ll. cc.*

pagina 176:

[1] Cfr. ATENEO, XIII, 590 f e 591 a-b. Frine passava per il modello di tutte le Afroditi celebri, esistenti nelle varie città greche.

[2] Cfr. VASARI, T, pp. 557 s.: « Quella fine e quel certo che che ci mancava [nelle opere dei quattrocentisti], non lo potevan mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo. Ben lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuora di terra certe anticaglie, citate da Plinio de le più famose, il Lacoonte, l'Ercole et il torso grosso di Belvedere, così

la Venere, la Cleopatra, lo Apollo et infinite altre: le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze con termini carnosi e cavati da le maggior bellezze del vivo; con certi atti che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia ». L'interpretazione puristica che il Dolce ci offre della « perfezione » degli antichi ben si accorda alla precedente accezione puristica dell'imitazione selettiva (cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 207 s.: « And although Dolce, who does not use the term ' Idea ', clearly anticipates a theory that Bellori a century later was to clothe in more philosophical language, his remarks on imitation lack any really considered theoretical basis »; BATTISTI, *op. cit.*, p. 254: « Nel Dolce,... nonostante l'appello al mondo reale, il peso della cultura è preponderante... Nei suoi scritti c'è indubbiamente il tentativo di trovare un accordo fra esperienza e creazione, fra natura e stile: di qui il peso enorme che le sue pagine ebbero per la formazione del barocco »).

[3] RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 206: « Any student of Renaissance theory knows into what a cul-de-sac of criticism the literary theorists often strayed in their exaggerated admiration of antiquity, and how the deeper implications of Aristotle's doctrine were often lost in the constant admonition to the poets to imitate ancient models. Now Horace, whose authority in the sixteenth century was enormous, had pointed out the way to this modification of the Aristotelian doctrine in urging his dramatic poet to be chary of new invention, and follow, instead, the *exemplaria Graeca* ».

[4] Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 204 ss.: « And if, we may surmise, the painter did not fall into the aesthetic quagmire of merely copying the antique statues, but used them discreetly as a criterion of ideal attainment, he might as successfully achieve that higher beauty for which he strove as if he had followed the first and less precarious method for the creative artist of ' improving upon nature with means drawn from nature herself ' without having dangerous recourse to the perfect standards of ancient art. Dolce does not say that one method is better than the other, and he would probably have agreed that a great artist could successfully combine the selective imitation of nature with intelligent adaptations from the antique ». Per l'accezione puristica del « buon giudicio » cfr. PINO, p. 114 e note relative.

[5] Cfr. TEA, *op. cit.*, p. 86: « V'ha chi esagera nel fare le figure — egli dice, alludendo alla scuola del Parmigianino, che furoreggiava allora nelle incisioni, come esempio di eleganza nel disegno —, vi ha chi fa alle donne il collo troppo lungo per imitare gli antichi (cioè i decoratori dell'età imperiale romana) ».

pagina 177:

[1] Due argomenti tradizionali della varietà della « storia » (cfr. VASARI, p. 39, PINO, p. 115, e note relative).

[2] Cfr. pp. 165 s., 168 ss., e note relative.

[3] Sulla convenienza della specie e dell'età cfr. in particolare Alberti, *Della Pittura*, p. 90: « Dicemmo ancora alla composizione de' membri doversi certa spezie, e sarebbe cosa assurda se le mani di Elena o di Efigenia fussero vecchizze e zotiche, o se in Nestor fusse il petto tenero et il collo dilicato, o se a Ganimede fusse la fronte crespa o le coscie d'un fachino... »; e Leonardo, ff. 51 v. s.: « Ancora che in vari corpi siano varie bellezze e di grazia eguali, li vari giudici, di pari intelligenzia, le giudicherano di gran varietà infra loro esservi tra l'un l'altro delle loro elezzioni »; « Li putti piccoli si debbono figurare con atti pronti e storti quando sedeno, e nello stare ritto con atti timidi e paurosi »; « I vecchi debbono esser fatti con pigri e lenti movimenti e le gambe piegate nelle ginochia quando stanno fermi, e ' piedi, pari e distanti l'un da l'altro, sieno declinati in basso, la testa inanzi chinata e le braccia non troppo distese »; « Le vecchie si debbono figurar ardite e pronte, con rabbiosi movimenti a guisa di furie infernali... ».

[4] Il Dolce in questa particolare accezione della « convenienza » sembra riecheggiare non solo gli argomenti della conoscenza universale del poeta (cfr. Daniello, *Poetica*, pp. 26 ss.), ma anche le svariate esperienze della propria multiforme carriera di letterato.

[5] Cfr. ancora Alberti, *Della Pittura*, p. 90, cit. nella nota 3.

[6] Il Dolce comincia ad avanzare le sue riserve sugli eccessi anatomici (cfr. Alberti, *Della Pittura*, pp. 96 s.: « Truovasi chi, exprimendo movimenti troppo arditi ed in una medesima figura facendo che ad uno tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati perché odono quelle immagini molto parer vive, quali molto gettino ogni suo membro; e per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna degnità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegnio dell'artefice troppo fervente e furioso »; Leonardo, ff. 109 v.: « Le membra che durano fatica faralle muscolose, e quelle che non s'adoprano facciansi senza muscoli e dolci », 116 v. s.: « Non volere fare tutti li muscoli alle tue figure evidenti, perché, ancora ch'essi sieno ai loro siti, e' non si fanno di grand'evidenzia, se le membra dov'essi sono situati non sono in grande forza o fatica, e le membra che restan senza essercizio sieno senza dimostrazione di muscoli. E s'altrimente farai, più tosto un saco di noci che figura umana arai imitato »).

[7] Il Dolce concorda, nella sua scelta classicistica, con Alberti, *Della Pittura*, p. 97, e con Leonardo, f. 117 v.: « Le figure ignude non debbono essere ricercate integralmente con tutti li loro muscoli, perché riescono difficili e sgraziati. Tu hai ad intendere tutti li muscoli de l'uomo, e quelli pronunziare con poca evidenza dove l'uomo non s'affatica nelle sue parte. Quel membro che sarà più afaticato sarà quello che più dimostrarà li suoi muscoli. Per quel'aspetto che 'l membro si volta alla sua opera-

zione, per quel medesimo fieno li suoi muscoli più spesso pronunziati. Il muscolo in sé pronunzia spésso le sue particule mediante l'operazione, in modo che sanza tale operazione in esso prima non si dimostravano »; f. 114: « Le membra col corpo debbono esser acomodate con grazia al proposito dell'effetto che tu voi che faccia la figura; e se tu voi fare figura che dimostri in sé leggiadria, debbi fare membra gentili e distese, senza dimostrazione di troppi muscoli, e que' pochi ch' al proposito farai dimostrare, fagli dolci, cioè di poca evidenzia, con ombre non tinte, e le membra, massimamente le braccia, disnodate ». Ma mentre i due trattatisti toscani, ben consapevoli della varietà espressiva del corpo umano, raccomandano agli artisti una equilibrata moderazione, il Dolce si limita ad un categorico e polemico schematismo, di evidente ascendenza letteraria (basti ricordare le sopra citate stanze dell'Ariosto sulla bellezza di Alcina, o la stessa definizione della pittura del CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 125 ss., o anche i canoni della bellezza muliebre enunciati dal PINO, pp. 102 s. e note relative).

pagina 178:

[1] La motivazione antianatomica del Dolce conferma una polemica cui rimane estranea ogni problematica scientifica (come quella di Leonardo) ed individuale (come quella della « storia » vasariana). Il letterato procede sistematicamente nell'enunciare categorie (come questa della « tenerezza », allusiva al complesso equilibrio dei classici, contro la facile unilateralità degli anticlassici), che saranno condivise ed ampliate dai puristi del Sei e del Settecento.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 88: « Dipigniendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni, che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo »; LEONARDO, f. 118 v.: « Necessaria cosa è al pittore, per essere bono membrificatore nell'attitudini e gesti che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossa, muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze qual nervo o muscolo è di tal movimento caggione, e solo far quelli evvidenti e questi ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno, che per parere gran disegnatori fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paiono a vederli un saco di noci più che superfizie umana, o vero un fascio di ravani, più tosto che muscolosi nudi ».

[3] Di fronte alla valutazione manieristica del VASARI (T, pp. 557 s., riprodotto nella n. 2 a p. 176) il Dolce insiste ancora sui caratteri puristici degli antichi.

[4] Cfr. le cit. stanze dell'ARIOSTO, PINO, pp. 102 s. e note relative, ed anche la lettera dell'ARETINO a Carlo V dell'ottobre 1544 (II, pp. 26 s.).

[5] Il purismo del Dolce non disdegna gli accenti sociali, frequentissimi nelle lettere dell'Aretino e sensibili anche nel pittore ideale del PINO (cfr. pp. 135 ss. e note relative).

[6] In questa prima parte generale il Dolce si sforza ancora di essere equanime. Sui pericoli dell'imitazione cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 109, LEONARDO, f. 39 v.

pagina 179:

[1] Cfr. VARCHI, p. 39, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 115, e note relative.

[2] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 92: « In ogni storia la varietà sempre fu ioconda, et in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili. Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su un piè. A li altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi agiunti; e così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano ».

[3] Secondo la sua universalità conoscitiva: cfr. DANIELLO, *Poetica*, p. 26: « Dico... essergli conceduto [al poeta] ampia licenza (sì come ancora è al dipintore, di finger molte e diverse cose, diversamente) di potere di tutte quelle cose che in grado li siano ragionare et iscrivere ».

[4] Cfr. LEONARDO, f. 61: « Dico anco che nelle istorie si debbe mischiare insieme vicinamente i retti contrari, perché danno gran parangone l'uno a l'altro; e tanto più, quanto saranno più propinqui, cioè il brutto vicino al bello, el grande al piccolo, el vechio al giovane, il forte al debbole; e così si varia quanto si pò e più vicino ». Il Dolce raccomanda di evitare simili contrapposizioni, che accentuano in senso manieristico i parallelismi dell'ALBERTI, pp. 91 s., e del PINO, p. 115 (cfr. anche i rinvii della n. 1 della pagina presente).

[5] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 92, cit. nella n. 2; LEONARDO, f. 106 v.: « Non sia replicato li medesimi movimenti in una medesima figura...; né ancora si replichi le medesime attitudini in una istoria ».

[6] Gli eccessi della « diligenza », già lamentati dall'ALBERTI, *Della Pittura*, p. 113, da LEONARDO, f. 48 v., e dal PINO, pp. 117, 119. Cfr. anche VASARI, T, pp. 557 s., riprodotto nella n. 2 a p. 176.

pagina 180:

[1] Vv. 29-30: « Qui variare cupit rem prodigialiter unam, Delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum: In vitium ducit culpae fuga, si caret arte ».

[2] L'argomento tradizionale dell'« inganno » dell'arte; cfr. VARCHI, pp. 38, 46 s., PINO, p. 107, e note relative.

[3] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 96 s., e LEONARDO, ff. 109 v., 116 v. s., riprodotti nella n. 6 a p. 177.

[4] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 89: « Si provegga che ciascuno membro segua a quello che ivi si fa al suo oficio »; LEONARDO, f. 110: « I moti et attitudini delle figure vogliano dimostrare il proprio accidente mentale de l'operatore di tali moti, in modo che nissuna altra cosa possino significare ».

[5] Si noti con quale prudenza il Dolce introduce l'argomento degli scorci, considerati prerogativa della pittura da VARCHI, p. 38, VASARI, p. 61, SANGALLO, p. 77, ed anche dal PINO, p. 114 (cfr. le note relative ai predetti luoghi).

[6] Cfr. PINO, pp. 104, 113 s., nonché lo stesso DOLCE, p. 176, e note relative.

[7] Cfr. ancora PINO, p. 115 e n. 10. Il Dolce condivide più le critiche albertiane (*Della Pittura*, p. 96) che le predilezioni più o meno manieristiche dei suoi contemporanei.

pagina 181:

[1] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 124, 129 s., VARCHI, p. 40, VASARI, p. 61, SANGALLO, p. 71, e note relative; nonché lo stesso DOLCE, p. 163. Naturalmente il diletto è inteso dal Dolce, come egli tiene a chiarire subito dopo, in senso classicistico. Cfr. RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, p. 227 n. 135: « Dolce does not mention instruction when he states that the poet's business is to delight, but his remarks on decorum are sufficient evidence that he was imbued with the Horatian maxim ».

[2] Distinzione che vuole avvalorare la qualità del diletto (cfr. p. 154 e note relative).

[3] Cfr. LEONARDO, f. 59 v., riprodotto nella n. 10 a p. 115.

[4] Cfr. VARCHI, p. 38, VASARI, p. 61, e note relative.

[5] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 92: « Pinxit [Apelles] et Alexandrum Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae viginti talentis auri. Digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse ».

[6] Il Dolce insiste sulla caparbia irriducibilità del Fabbrini (cfr. anche pp. 146 s., 148), in modo da avvalorare la dimostrazione dell'Aretino.

[7] Cfr. PINO, p. 115 e n. 10. Si tratta forse di una consapevole correzione puristica da parte del Dolce.

pagina 182:

[1] Cfr. pp. 165 s. e note relative, nonché DONI, *Disegno*, f. 15: « Tali abiti si son trovati per conoscer distintamente la qualità degli uomini, secondo le lor professioni, come si conviene ne' governi de' magistrati o dottori et altri simili uomini di grado e dignità... La forza degli abiti mostra ancora distintamente le dignità, le potenze de' prencipi... ».

[2] Maniche a gomito.

[3] Cfr. PINO, pp. 117, 128, e note relative; le lettere dell'ARETINO: al conte Massimiano Stampa dell'8-X-1531: « Del cremisi de la veste [di un S. Giovanni dipinto da Tiziano] e del cerviero de la fodera non parlo, perché, al paragone, il vero cremisi e il vero cerviero son dipinti, ed essi son vivi », I, p. 19, e a Cosimo I de' Medici dell'ottobre 1545: « Certo ella [l'immagine dello stesso Aretino ritratto da Tiziano] respira, batte

i polsi e move lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita. E se più fussero stati gli scudi che gliene ho conti, invero i drappi sarieno lucidi, morbidi e rigidi, come il da senno raso, il velluto e il broccato », II, p. 108; e VASARI, *Vita di Raffaello*, T, p. 657: « Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure; quivi è il velluto che ha il pelo, il damasco adosso a quel papa, che suona e lustra; e le pelli della fodera son morbide e vive, gli ori e le sete contraffatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono ».

[4] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 98: « Nascano le pieghe come al tronco dell'albero i suo rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti, tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento... Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi e continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi fra le nuvole, onde i panni ventoleggino. E quinci verrà a quella grazia, che i corpi, da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni giettati dal vento dolce voleranno per aria »; LEONARDO, f. 167: « Li panni che vestano le figure debbono avere le loro pieghe acomodate a cingere le membra da loro vestite, in modo che nelle parte aluminate non si ponga pieghe d'ombre oscure, e nelle parte ombrose non si faccia pieghe di troppa chiarezza, e che li lineamenti d'esse pieghe vadino in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e non con lineamenti che taglino le membra, né con ombre che sfondino più dentro che non è la superfizie del corpo vestito. E in efetto il panno sia in modo adattato, che non paia disabbitato, cioè che non paia un grupamento di panno spogliato da l'uomo, come si vede far a molti, li quali s'inamorano tanto delli varii agrupamenti de varie pieghe, che n'empieno tutt'una figura, dimenticandosi l'effetto per chi tal panno è fatto, cioè per vestire e circondare con grazia le membra dov'essi si posano, e non empire in tutto di ventri o visiche sgonfiate sopra li rilevi aluminati de' membri »; DONI, *Disegno*, f. 15: « E quanto all'intelligenza di questi panni, ella consiste tutta nel fondamento degl'ignudi, dove s'accorciano e si ritraggono... Le pieghe de' panni debbono mostrar le membra umane: in modo che un minimo dintorno o oscurità d'ombra non le tagli et amacchi più del dovere. E tanto sono belli i panni, quanto formatamente, senza impedimento alcuno, si veggono sotto loro i gnudi, sopra i quali si compone una forma d'abiti all'arbitrio degli artisti con molti varii abbigliamenti; e tanto son più belli quanto con più bella grazia girano sopra gli ignudi »; VASARI, T, p. 53: « Se ella [la figura scolpita] non arà ad essere ignuda, facciasi che i panni ch'ella arà ad avere addosso non siano tanto triti che abbino del secco, né tanto grossi che paino sassi, ma siano con le sue rotture di pieghe girati talmente, che

scuoprino lo ignudo di sotto, e con arte e grazia talora lo mostrino e talora lo ascondino, senza alcuna crudezza che offenda la figura ». Si veda anche la lettera del DOLCE al Ballini del 1544: « Altre pieghe ricerca il raso e altre l'ormisino; e sebbene bisogna che il panno a' suoi luoghi accenni il nudo che v'è di sotto, è da fuggir di cadere a quell'estremo vizioso, che i panni assembrino attaccati alle carni » (BOTTARI-TICOZZI, V, pp. 170 s.).

[5] Cfr. la lettera del DOLCE ad A. Contarini, in BOTTARI-TICOZZI, III, p. 380: « Si legge nelle cose de' dipintori antichi, che alcuni ingannarono gli uccelli ed altri i cavalli ».

[6] Cfr. VARCHI, p. 38, PINO, pp. 112 s., e note relative.

[7] Cfr. PINO, p. 111 e n. 1.

pagina 183:

[1] Cfr. VARCHI, p. 38, PINO, p. 112, e note relative.

[2] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 102-104; VAL. MASSIMO, VIII, 11, 7, che ripete l'aneddoto del cavallo senza nominare il protagonista; nonché VARCHI, p. 30.

[3] In tal modo l'efficacia espressiva della pittura è condizionata al rispetto di limiti puristici, la cui reazione alle « licenze » manieristiche appare del tutto evidente se si paragoni, ad es., questa generica e temperata definizione del Dolce con la più complessa e vibrante del VASARI, p. 61 (e cfr. la nota relativa). Esemplare, secondo questi ideali del Dolce, la sua descrizione di una Venere di Tiziano: « Vi giuro, signor mio [scrive ad Alessandro Contarini], che non si trova uomo tanto acuto di vista e di giudicio, che veggendola non la creda viva; niuno così raffreddato dagli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire e commoversi nelle vene tutto il sangue » (BOTTARI-TICOZZI, III, p. 381).

[4] Lume e ombra, componenti tradizionali del colore (cfr. VARCHI, p. 38, VASARI, p. 60, PONTORMO, p. 68, SANGALLO, pp. 72, 77, PINO, p. 118, e note relative), interessano il Dolce non per le loro difficoltà scientifiche, pratiche e stilistiche, ma solo per indurre il pittore alla prudenza.

[5] Citazione del tutto convenzionale; cfr. VARCHI, p. 39, VASARI, p. 61, PINO, pp. 121 s., e note relative.

[6] È l'argomento più consono all'esperienza letteraria del Dolce, che lo svolge appunto con citazioni erudite.

[7] Probabilmente il Dolce allude con questi esempi generici alle accentuazioni cromatiche dei manieristi. Cfr. anche la sua cit. lettera ad A. Contarini, in BOTTARI-TICOZZI, III, pp. 379 s.: « Non basta il saper formar le figure in disegno eccellenti, se poi le tinte de' colori, che deono imitar la carne, hanno del porfido o del terreno e sono prive di quella unione e tenerezza e vivacità che fa nei corpi la natura ».

[8] Cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, 35, 97.

pagina 184:

[1] Cfr. PINO, pp. 116 s. e note relative, e, tra le lettere dell'ARETINO, quella al Giovio del febbraio 1545 (riprodotta nella n. 5 a p. 159). Cfr. anche la lettera del DOLCE ad A. Contarini, in BOTTARI-TICOZZI, III, p. 378: « Egli [Tiziano] l'ha [Adone] finto di statura convenevole a garzone di sedici o diciott'anni, ben proporzionato, grazioso ed in ogni sua parte leggiadro, con una tinta di carne amabile, che 'l dimostra delicatissimo e di sangue reale ».

[2] La tavola di *San Nicola in gloria*, dipinta nel 1529 c., ricordata dal VASARI già nel 1550 (T, p. 854) e lodata nel '68 (V, p. 250).

[3] Cfr. PINO, p. 117 e n. 7, nonché la lettera dell'ARETINO a Tiziano del 9 novembre 1537 (« Egli [l'angelo di una *Nunziata* del Vecellio] ha la maestà celeste nel volto, e le sue guance tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue che al naturale contrafà l'unione del vostro colorire », I, p. 79) e quella dello stesso DOLCE ad A. Contarini, in BOTTARI-TICOZZI, III, p. 379, cit. nella n. 7 a p. 183.

[4] Il Dolce condivide, a proposito dei « contorni », il partito pittorico del PINO (cfr. pp. 113 s., 117, e note relative) e, a proposito delle « ombre », la sua moderazione (cfr. pp. 117 s.), contro le accentuazioni vasariane (cfr. VASARI, pp. 60 s. e note relative).

[5] Cfr. p. 183 e note relative.

[6] Cfr. p. 181. Il Fabbrini esprime una convinzione della trattatistica toscana (cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 100: « Posi mente che alla superficie piana, in ogni suo luogo, sta il colore uniforme »).

[7] Cfr. p. 183 e n. 6. Sulla « morbidezza » cfr. anche p. 178 e note relative.

[8] Cfr. p. 182 e note relative.

[9] Le armature, coefficienti della « varietà » della storia (cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., VARCHI, p. 39, PINO, p. 116), sono particolarmente ammirate dall'ARETINO nei dipinti di Tiziano (cfr. le sue lettere: ad Alfonso d'Avalos del 20-XI-1540: « Egli [Tiziano] mi menò pur ieri a veder la tavola, ne la quale sete visto parlare a lo essercito suso un pilastro... Il pennello dell'uomo mirabile va con sì nuovo modo a trovare le parti che non si veggono ne la imagine che egli colorisce di voi, che ella, nel mostrarsi in tutte le membra tonde come il vivo, vi fa più tosto essere Alfonso che parere il ferro; ciò, con che sì buon pittore vi arma, è talmente simile al ferro, che il vero istesso non sapria discernere il natural dal finto, conciosia che i riflessi di piastre tali balenano e folgorono e, folgorando e balenando, feriscono in maniera gli occhi che le mirano, che ne divengon ciechi, non che abbagliati », I, p. 162; e a mons. Bonnivet del novembre 1550: « Perché in ciascuna cosa si adopra l'invidia, in mentre il divino maestro vi adornava il busto di un'armatura, che abbaglierà chi la guarderà nei lumi dei colori e de le ombre, ecco la Maestà di Carlo che il tira in Augusta volando », II, p. 382).

[10] Cfr. LEONARDO, f. 52: « Quella cosa ch' è priva interamente di luce è tutta tenebre. Essendo la notte in simile condizione e tu vi vogli figurare una storia, farai che, sendovi un grande foco, che quella cosa che è più propinqua a detto foco più si tinga nel suo colore, perché quella cosa ch' è più vicina a l'obbietto, più partecipa della sua natura; e facendo il foco pendere in colore rosso, farai tutte le cose aluminate da quello ancora loro rosseggiare, e quelle che sono più lontane a detto foco, più sieno tinte del colore nero della notte »; CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s.; VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68.

[11] Cfr. VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68.

[12] Il Dolce si limita ora ad una elencazione che registra i temi delle più famose definizioni della pittura, sia letterarie che manieristiche. Per i lampi cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., VASARI, p. 61, PINO p. 110.

[13] Cfr. LEONARDO, f. 52, CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 117, DONI, *Disegno*, ff. 12, 14.

[14] Cfr. LEONARDO, ff. 24 v. s., VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68.

[15] Cfr. LEONARDO, ff. 24 v. s., CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, pp. 126 s., VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PINO, pp. 106, 117, DONI, *Disegno*, f. 12.

[16] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 77, CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 126, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 121 s.

[17] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, pp. 91 s., LEONARDO, ff. 24 v. s., VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 115.

pagina 185:

[1] Cfr. PINO, pp. 108, 117, 118, 128, e note relative.

[2] Ciambellotto: « Tela fatta di pel di capra e anticamente di cammello », TOMMASEO-BELLINI, s. v.

[3] Cfr. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, p. 63: « Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lassando quegli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra: e ciò è fuggir quanto più si pò, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario, il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli, dà summa disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si pò dir quella esser vera arte, che non appare esser arte ». Evidentemente il Dolce traduce la « sprezzatura » sociale in « sprezzatura » cromatica, accettando gli avvertimenti dell'ALBERTI,

Della Pittura, p. 113, di LEONARDO, f. 48 v., e del PINO, pp. 116 s., 119 (e cfr. note relative) contro gli eccessi della « diligenza » (cfr. pp. 145, 179 e note relative) e soprattutto il parere di P. ARETINO sull'abbozzo (cfr. la lettera di questo a Bernardo Valdaura, s. d.: « E, per dirvi, Omero, nel formare Ulisse, non lo imbellettò con la varietà de le scienze, ma lo fece conoscitore dei costumi de le genti. E per ciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità con che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto, e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel groppo di figure abozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole, perché la fatica sta nel disegno, e se ben i colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro non sieno cartocci, e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo », I, pp. 107 s.; nonché VENTURI, *Storia della critica d'arte* cit., pp. 153 ss.; GENGARO, *op. cit.*, p. 149: « Eppure proprio quel Raffaello e quell'arte raffaellesca che saranno la base della nuova tendenza accademica ed eclettica, avevano suggerito al Castiglione quella valutazione dell'originalità dell'arte risolta nel concetto della ' sprezzatura '. Ed ecco che il Dolce ne riecheggia il significato nel tema della ' facilità '... e più oltre nel concetto della necessaria lontananza delle vere forme d'arte dalla ' troppa diligenza '... Quindi nel ritorno alla natura c'è proprio quella coscienza di dover raggiungere una nuova natura, che è quella realtà d'arte di cui i moderni daranno esatta documentazione »; L. MALLÈ, in ALBERTI, *Della Pittura*, p. 126: « La teoria dei colori [del Dolce] è del tutto nuova, e si fa avanti a tal riguardo il concetto manieristico di ' sprezzatura ' »). Sull'affinità tra la « sprezzatura » e la « grazia » in senso platonico cfr. BLUNT, *op. cit.*, pp. 97 e 93 n. 4, riprodotto nella n. 12 alla Nota critica.

[4] Nella canz. « Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico », v. 62.

[5] Cfr. *De arte poet.*, vv. 319-322: « Interdum speciosa locis morataque recte Fabula nullius veneris, sine pondere et arte, Valdius oblectat populum meliusque moratur Quam versus inopes rerum nugaeque canorae ».

[6] Cfr. PINO, p. 119 e n. 3.

[7] Cfr. la lettera di P. ARETINO a B. Valdaura, I, pp. 107 s., cit. nella n. 3.

pagina 186:

[1] RENSSELAER W. LEE, *op. cit.*, pp. 218 s., cita a questo proposito ORAZIO, *De arte poet.*, vv. 99-107 (« Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto Et quocumque volent animum auditoris agunto. Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt Humani voltus. Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu: male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum Voltum verba decent, iratum plena minarum, Ludentem lasciva, severum seria dictu »), QUINTILIANO, *Inst. orat.*, XI, 3, 65 ss., CICERONE, *De Oratore*, III, 59, ALBERTI, *Della Pittura*, p. 93, e DANIELLO, *Poetica*,

pp. 40 s. (« Bisogna... che voi ottimamente intendiate che cosa gli affetti siano, o vogliam dir più tosto le perturbazioni dell'animo, possentissimi mezzi a destar nell'altrui menti il pianto, il riso, l'ira e lo sdegno e simili; e quali di questi affetti siano poi o dal piacer seguitati, o dal suo contrario; et in quante guise ancora a misericordia gli animi infiammare si possino degli auditori, e come poi gli infiammati spegnere: sì fattamente ch'essi s'addirino, mansuefacciansi, invidino, favorischino, disprezzino, meraviglinsi, odino, amino, disiderino, sperino, temino, allegrinsi e dolgansi. Né potrete voi ciò fare giamai, se gli animi vostri non fiano dentro commossi et infiammati prima; per ciò che, come niuna materia è sì arida et acconcia ad ardere, che vaglia da sé medesima a prender fuoco, senz'esserle esso avvicinato, così niuna mente è tanto per sé medesima atta et apparecchiata a ricever dentro da sé la forza delle parole del poeta, overo dell'oratore, che accender si possa, se esso poeta od oratore non le si farà incontro prima acceso et infiammato »). Naturalmente il Dolce è molto sensibile a simili argomentazioni di tradizione più letteraria che figurativa.

[2] *Purg.*, XII, 67 s.

[3] Cfr. p. 154 e n. 5.

[4] Cfr. PINO, p. 122 e note relative. Cfr. anche VARCHI, pp. 30 s., DANIELLO, *Poetica*, pp. 3 ss., la lettera di P. ARETINO a F. Coccio del settembre 1547 (« Gran rumore è quello di voi altri dotti nel caso de l'arte; né altro tutto dì odesi che le superstizioni di cotal cosa, e se mentre di lei si disputa si dimandasse ciò ch'ella è, quegli che più ne dicono meno ne saprebbon rispondere. Ché invero l'arte è una nativa considerazione de l'eccellenze de la natura, la quale se ne vien con noi da le fasce; quella poi che si impara è bene arte, ma inlegitima, ché non bastarda si può dire l'usata dai ragni ne le composizioni de le tele loro: del che non tocca Orazio, imperoché pregiudicaria a le avvertenze dei di lui precetti, conciosia che il bel giudizio è figliuolo de la buona natura; insomma, chi rubba l'arte dai libri per insegnarla a noi, è simile a colui che compra i frutti per rivendergli », II, p. 180), e VASARI, T, pp. 334, 434, 726.

[5] Cfr. PINO, p. 102 e n. 2; VASARI, T, p. 906: « Il Cielo... vol mostrarci quanto possa in noi lo influsso delle stelle e de' segni suoi, compartendo a chi più et a chi meno de le grazie sue. Le quali sono il più delle volte cagione che nelle complessioni di noi medesimi nascere ci fanno più furiosi o lenti, più deboli o forti, più salvatichi o domestici, fortunati o sfortunati, e di minore e di maggior virtù ».

pagina 187:

[1] La traduzione del Domenichi fu pubblicata a Venezia nel 1547.

[2] L'accenno è volutamente generico e assai meno cordiale delle citazioni del VARCHI, pp. 36 s. (cfr. n. 1 a p. 37), e del PINO, p. 135 (e cfr.

n. 10), che ricordavano il Vasari quando la prima edizione delle *Vite* non era neppure uscita. Già a p. 150 il Dolce ha nominato il Vasari tra coloro che hanno scritto « onoratissimamente » di Raffaello, ma tacendo i punti di dissenso, che ora egli si appresta a confutare.

[3] Cfr. VARCHI, pp. 24, 26 s., 31 s., PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 113 s., e note relative.

[4] Cfr. VARCHI, pp. 9 s.

[5] *Orl. Fur.*, XXXV, 23, 1-2: « Son come i cigni anco i poeti rari, Poeti che non sian del nome indegni ».

pagina 188:

[1] Cioè la giusta « successione » (cfr. p. 166) e la « proprietà » dei luoghi, degli edifici (p. 167) e delle attitudini (cfr. pp. 168 s.).

[2] Cfr. p. 170 e note relative.

[3] Cfr. pp. 165 s. e note relative. Per Raffaello v. anche VASARI, T, p. 559: « La natura restò vinta dai suoi colori, e l'invenzione era in lui sì facile e propria quanto può giudicare chi vede le storie sue, le quali sono simili alli scritti, mostrandoci in quelle i siti simili e gli edifici, così come nelle genti nostrali e strane le cere e gli abiti, secondo che egli ha voluto; oltra il dono della grazia delle teste, giovani, vecchi e femmine, riservando alle modeste la modestia, alle lascive la lascivia et ai putti ora i vizi negli occhi et ora i giuochi nelle attitudini ». Ma il Dolce sembra ora insistere soprattutto su una convenienza anatomica (cfr. anche la sua lettera a G. Ballini del 1544, in BOTTARI-TICOZZI, V, p. 170: « Ha ricercato [Raffaello] la varietà, in guisa che vecchi, giovani, fanciulli, donne attempate e giovani, in diverse attitudini, abiti, stature e forme ci ha lasciato dipinte in tanta copia, ch' egli pare che la natura nelle cose da vero non usi maggior diversità. Appresso, secondo la differenza del sesso, della età e della professione, si vede differenza di muscoli, di membra, di aria e di movimenti »).

[4] Cfr. la cit. lettera del DOLCE a G. Ballini del 1544: « Direte voi che la varietà [delle figure michelangiolesche] è negli atti, che sono tutti diversi l'uno dall'altro. Rispondo che in questa istessa varietà v'è una medesima somiglianza di scorti, di fierezze e di muscoli » (BOTTARI-TICOZZI, V, p. 168).

[5] Cfr. le lettere dell'ARETINO a Michelangelo del 15 settembre 1537 (« Sì come, venerabile uomo, è vergogna de la fama e peccato de l'anima il non rammentarsi di Dio, così è biasimo de la vertù e disonor del giudizio, di chi ha vertù e giudizio, di non riverir voi che sete un bersaglio di maraviglie, nel quale la gara del favor de le stelle ha saettato tutte le frecce de le grazie loro », I, p. 64) e del novembre 1545 (« Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo notabile in la prudenzia, quel Michelagnolo ammirando ha voluto mostrare a le genti [nel *Giudizio*] non meno impietà d'irreligione che perfezion di pittura? », GAYE, II, p. 333).

[6] Cfr. ALBERTI, *Della Pittura*, p. 92: « E se così ivi [nella ' storia '] sia licito, sievi alcuno ignudo et alcuni parte nudi e parte vestiti, ma sempre si serva alla vergognia et alla pudicizia. Le parti brutte a vedere del corpo e l'altre simili, quali porgano poca grazia, si cuoprano col panno, con qualche fronde e con la mano »; DANIELLO, *Poetica*, p. 39: « Quelle [cose] che far non si deono sono le crudeli, l'impossibili e le disoneste... E nelle commedie i lascivi baci, gli abbracciamenti e i congiugnimenti venerei, e simili a queste cose »; la lettera del DOLCE al Ballini del 1544: « Non sarà alcuno che con ragione mi disponga a credere che non si possa nel dipinger dimostrare ogni maggiore artifizio senza far sempre veder discoperte quelle parti che la natura c'insegna a tener nascoste. E pure in questo Michel Agnolo è troppo e fuor di misura licenzioso, per non dir disonesto », in BOTTARI-TICOZZI, V, p. 169; e quella dell'ARETINO a Michelangelo del novembre 1545 (cit. nella nota precd.). Tra i « fautori », come il Dolce li chiama, di Michelangelo dobbiamo naturalmente ricordare il Vasari, il quale giudica le « difficoltà » dell'arte del Buonarroti come autentiche audacie creative (cfr. T, pp. 560 s.). Il suo apprezzamento stilistico non poteva certo esser condiviso né dal purismo dei letterati, né dal controriformismo dei teologi contemporanei.

[7] Anche il VASARI, nel 1568, accentuando la propria ironia sulle critiche moralistiche di Biagio da Cesena, lo dice « persona scrupolosa » (VII, p. 211).

[8] Cfr., tra le prime riserve moralistico-teologiche suscitate dal *Giudizio Finale*, quelle di N. SERNINI in una lettera del 19 novembre 1541 al card. Ercole Gonzaga (« Gli r.mi Chietini sono gli primi che dicono non star bene gli inudi in simil luogo che mostrano le cose loro, benché ancora a questo ha avuto grandissima considerazione, che a pena a dieci di tanto numero si vede disonestà », in L. v. PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, V, Freiburg, 1909, pp. 842 s.), ma soprattutto quelle assai più violente dell'ARETINO nella lettera del novembre 1545 a Michelangelo (« È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consorzio degli uomini, aviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Gesù? nella più gran capella del mondo, dove i gran cardini della Chiesa, dove i sacerdoti riverendi, dove il vicario di Cristo con ceremonie cattoliche, con ordini sacri e con orazioni divine confessano, contemplano et adorano il suo corpo et il suo sangue e la sua carne? », GAYE, II, p. 333). Anche la « convenienza » del luogo sarà, come vedremo, esponente primario della trattatistica controriformistica.

pagina 189:

[1] Considerazioni di tal natura esulano dalle *Vite* del Vasari, il quale tra gli antefatti del *Giudizio* pone l'aneddoto che in *Minosse* l'artista avrebbe raffigurato Biagio da Cesena, perché « biasimolla [l'opera appunto

del *Giudizio*] per li tanti ignudi » (T, pp. 981 s.). Indipendentemente da una possibile allusione alle censure dell'Aretino, il punto di vista del biografo risulta ben netto; cfr. anche T, pp. 984 s.: « Chi giudicioso e nella pittura intendente si trova, vede la terribilità dell'arte, et in quelle figure scorge i pensieri e gli affetti, i quali mai per altro che per lui non furono dipinti. Così vede ancora quivi come si fa il variare delle tante attitudini negli strani e diversi gesti di giovani, vecchi, maschi, femmine; nei quali a chi non sa mostra il terrore dell'arte, insieme con quella grazia che egli aveva da la natura, perché fa scuotere i cuori di tutti quegli che non son saputi, come di quegli che sanno in tal mestiero ». Contro tale impostazione vasariana sembra rivolgersi il Dolce.

[2] Cfr. la lettera diffamatoria dell'Aretino a Michelangelo del novembre 1545: « Or così ve lo perdoni Iddio [il peccaminoso *Giudizio*] come non ragiono ciò per isdegno ch'io ebbi circa le cose desiderate; perché il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi e Tomai », Gaye, II, p. 334.

[3] Cfr. Vasari, T, pp. 367 s.: « Io non vo' già che alcuni s'ingannino, interpretando il devoto per goffo et inetto; come fanno certi che, veggendo pitture dove sia una figura o di femina o di giovane un poco più vaga e più bella e più adorna d'ordinario, le pigliano e giudicano subito per lascive. Né si avveggono che non solo dannano il buon giudizio del pittore, il quale tiene, de' santi e sante, che sono celesti e tanto più belle della natura mortale, quanto avanza il cielo la terrena bellezza dell'opere nostre; ma ancora scuoprono l'animo loro essere infetto e corrotto, cavando male e voglie non oneste di quello che, se e' fussino amatori della onestà come in quel loro zelo sciocco vogliono mostrare, eglino ne averebbono desiderio del cielo e laude del sommo Iddio, dal quale perfettissimo e bellissimo nasce ogni bellezza delle creature sue ». Il Dolce, non comprendendo il Vasari, riduce gli « occhi sani » ad un mero naturalismo.

[4] Cfr. la lettera di P. Aretino a Michelangelo del novembre 1545: « Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similitudine, mi vanterei di bontade nel trattato della Nanna, preponendo il savio mio avedimento a la indiscreta vostra conscienza, avenga che io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti, e voi nel suggetto di sì alta istoria mostrate gli angeli e i santi, questi senza veruna terrena onestà, e quegli privi d'ogni celeste ornamento » (Gaye, II, p. 333). La « convenienza » della invenzione (cfr. pp. 165 s. e note relative) si configura così come invenzione letteraria ed esige quindi generi incontaminabili.

[5] Cfr. la lettera di P. Aretino a Battista Zatti da Brescia, s. d. [ma dicembre 1537]: « Da poi ch'io ottenni da papa Clemente la libertà

di Marc'Antonio bolognese, il quale era in pregione per avere intagliato in rame i *Sedici modi* eccetera, mi venne volontà di veder le figure, cagione che le querele Gibertine esclamavano che il buon vertuoso si crocifiggesse, e vistele, fui tocco da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni sogliono scrivere e scolpire alcuna volta per trastullo de l'ingegno cose lascive, come nel palazzo Chisio fa fede il Satiro di marmo che tenta di violare un fanciullo, ci sciorinai sopra i Sonetti che ci si veggono ai piedi, la cui lusuriosa memoria vi intitolo con pace degli ipocriti; disperandomi del giudicio ladro e de la consuetudine porca che proibisce agli occhi quel chè più gli diletta... Intanto considerate s'io ho ritratto al naturale coi versi l'attitudini dei giostranti » (I, pp. 110 s.).

[6] Cfr. le lettere di P. Aretino a B. Zatti del [dicembre 1537] (cit. nella nota precd.), e a Michelangelo del novembre 1545 (« Ecco i Gentili ne lo iscolpire, non dico Diana vestita, ma nel formare Venere ignuda, le fanno ricoprire con la mano le parti che non si scoprono; e chi pur è cristiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato nei martiri e nelle vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che anco serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo. In un bagno delizioso, non in un coro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vizio che voi non credeste, che in tal modo, credendo, iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di sì temerarie meraviglie non rimane impunita, poiché il miracolo di loro istesse è morte della vostra laude. Sì che risuscitatele il nome col far di fiamme di fuoco le vergogne dei dannati, e quelle de' beati di raggi di sole, o imitate la modestia fiorentina, la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso; e pure è posto in piazza publica e non in luogo sacrato » (Gaye, II, pp. 333 s.). Insieme all'Aretino, il Dolce difende anche sé stesso, che in alcune delle sue commedie aveva introdotto « avventure disoneste e scandalose, come nella Fabrizia, nel Ragazzo e nel Ruffiano... L'autore, che s'era prefisso di dipingere i costumi di allora, cerca giustificarsi nel prologo del Ragazzo, dicendo che, a voler dipingere tutti i costumi del suo tempo, converrebbe che tutte le parole e tutti gli atti fossero lascivi » (Cicogna, *op. cit.*, p. 107).

[7] Allusione alla raccolta latina dei *Priapea*, composta da vari autori e databile verso la metà del primo secolo d. C.

[8] Cfr. la lettera del Dolce al Ballini del 1544: « Se noi ci rivolgiamo a considerar diligentemente le cose di Raffaello vedremo che, quantunque per la maggior parte le sue figure sieno graziose e delicate, non è però che, quando il soggetto lo ricercava, egli non ve n'abbia fatte di terribili e fiere; così anco non è rimaso di formare ignudi e scorti secondo il luogo e le occasioni, sempre tuttavia avendo riguardo alla onestà non solamente nelle cose sacre, ma nelle profane ancora » (Bottari-Ticozzi, V, pp. 169 s.); Vasari, T, p. 559, cit. nella n. 3 a p. 188. Su

tale bivalenza della « convenevolezza » cfr. anche la lettera dell'ARETINO a Carlo V del dicembre 1554: « Ho inteso che ne lo esempio de la *Trinità* s'è molto compiaciuta la religione e la fede de la Vostra Maestà sacratissima, e in quello de la *Venere* la dolcezza sua e l'amore. Onde Tiziano in cotal ventura converte la umiltade in superbia, imperò che è miracolo del di lui stile l'avere in un tempo soddisfatto al corpo e a l'anima de lo imperatore stupendo » (II, p. 455).

pagina 190:

[1] Cfr. VASARI, T, p. 984: « E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera [il *Giudizio*] è tale che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affetti et avendogli tutti maravigliosamente espressi: avvenga che i superbi, gli invidiosi, gli avari, i lussuriosi e gli altri così fatti si riconoschino agevolmente da ogni bello spirito, per avere osservato ogni decoro, sì d'aria, sì d'attitudini e sì d'ogni altra naturale circunstanzia nel figurarli. Cosa che, se bene è maravigliosa e grande, non è stata impossibile a questo uomo, per essere stato sempre accorto e savio et aver visto uomini assai et acquistato quella cognizione con la pratica del mondo, che fanno i filosofi con la speculazione e per gli scritti ».

[2] La polemica antivasariana appare evidente se si confronta questo passo con T, p. 984, cit. nella nota precd. Si noti come il Dolce, rifiutando nuovamente una lettura stilistica, si rifugi ora nei canoni teologici.

[3] Cfr. VASARI, T, p. 983: « Senza numero sono [nel *Giudizio*] infinitissimi santi e sante et altre figure maschi e femmine intorno, appresso e discosto: i quali si abbracciano e fannosi festa, avendo per grazia di Dio e per guidardone delle opere loro la beatitudine eterna ». Contro le censure del Dolce reagirà più tardi il COMANINI, pp. 211 ss.

[4] Una simile riserva era stata avanzata anche da N. SERNINI nella lettera ad Ercole Gonzaga del 13-XI-1541: « Altri dicano che ha fatto Cristo senza barba e troppo giovane e che non ha in sé quella maestà che gli si conviene » (in PASTOR, *op. cit.*, V, pp. 842 s.). Cfr. invece VASARI, T, pp. 982 s.: « Èvvi Cristo, il qual, sedendo con faccia orribile e fiera, ai dannati si volge maledicendoli ».

[5] Cfr. la lettera di P. ARETINO a Michelangelo del novembre 1545: « Chi pur è cristiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato nei martiri e nelle vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che anco serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo » (GAYE, II, p. 333); e invece VASARI, T, p. 983: « Si veggono i sette peccati mortali da una banda combattere in forma di diavoli e tirar giù a lo inferno le anime che volano al cielo, con attitudini bellissime e scorti molto mirabili ».

[6] Cfr. la lettera di P. ARETINO a Michelangelo del 15-IX-1537 (cit. nella n. 5 a p. 188). Il Dolce sembra ironizzare sugli eccessi dei fiorenti-

nisti (evidenti, ad es., in una lettera di A. F. DONI al Buonarroti del 12-I-1543: « O divino uomo, tutto il mondo vi tiene per un oracolo... Voi dovreste essere adorato dagli uomini e, senza altrimenti morire, levato dagli angeli in un seggio dei più belli del Paradiso... E certo io vi tengo per uno Iddio, con licenza della nostra fede, perché, sì come Domenedio ebbe fatto Adamo in terra, soffiò lo spirto della vita in esso, così voi, volendo,... infondereste l'anima in quei figuroni morbidi e muscolosi... », *Lettere* cit., f. VI), come già prima di lui il CALMO, *l. c.*

pagina 191:

[1] Esaurite le « cose ridicole », il Dolce controbatte l'argomento vasariano del Fabbrini (cfr. p. 190 e n. 1) con una elementare accezione dell'« utilità » dell'arte, e quindi della sua intelligibilità, che avrà, come vedremo, grande fortuna fra i trattatisti controriformistici, secondo le norme stesse emanate dal Concilio Tridentino (*Sacros. Concilium Tridentinum* cit., p. 639). In tutt'altro senso lodava il Vasari la « cognizione » dell'artefice del *Giudizio* e la riteneva non solo valida per i « belli spiriti » e « giudiciosi » e « intendenti », ma capace di « scuotere i cuori di tutti quegli che non son saputi, come di quegli che sanno in tal mestiero » (T, pp. 984 s.).

[2] Da Agostino Veneziano; cfr. VASARI, V, p. 415: « Fece ancora Alessandro con Rosana, a cui egli presenta una corona reale, mentre alcuni Amori le volano intorno e le acconciano il capo, ed altri si trastullano con l'armi di esso Alessandro ».

[3] Cfr. PINO, pp. 102 s., DOLCE, pp. 172, 176, e note relative.

pagina 192:

[1] *Aeneid.*, II, vv. 199-231.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 56 s., DOLCE, p. 170, e note relative.

[3] Cfr. GOLZIO, *op. cit.*, p. 299 n. 2: « Cioè con le Stanze per la Giostra, dove nella stanza 118 il poeta descrive una rappresentazione di Galatea che scorre il mare sopra un carro tirato da due delfini »; oltre BATTELLI, p. 177.

[4] Cfr. VASARI, T, p. 658: « Avendo veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente che fece stampare le prime cose sue ». L'affermazione del Dolce è probabilmente dovuta ad una equivoca illazione.

[5] Ora nella Pinacoteca di Bologna. Cfr. l'entusiastica descrizione del VASARI, T, p. 655: « Una Santa Cecilia che a un coro in cielo d'angeli abbagliati sta a udire il suono et è data in preda alla armonia, vedendosi nella sua testa quella astrazione che si vede nelle teste di coloro che sono in estasi; oltra che sono sparsi per terra instrumenti musici, che non

dipinti ma vivi e veri si conoscono, e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d'oro e di seta, e sotto quelli un ciliccio maraviglioso ».

pagina 193:

[1] Ora nella Pinacoteca Vaticana. Cfr. VASARI, T, p. 668: « E nel vero egli vi fece ⟨in⟩ figure e teste, oltra la bellezza straordinaria, tanto di nuovo e di vario e di bello, che si fa giudizio commune degli artefici, che quėsta opera fra tante quante egli ne fece sia la più celebrata, la più bella e la più divina ».

[2] Il Dolce ridurrà il quesito del Fabbrini all'anatomia (cfr. invece pp. 164 e 171 s.), mentre il « disegno » di Michelangelo era stato considerato dal VASARI, T, p. 948, il fondamento della sua attività di pittore, scultore e architetto. Già l'ARETINO nella lode di Michelangelo disegnatore era stato piuttosto evasivo (cfr. la sua lettera al Buonarroti del 15-IX-1537: « La difficultà delle linee estreme — somma scienza ne la sottilità de la pittura — vi è sì facile, che conchiudete ne l'estremità dei corpi il fine de l'arte, cosa che l'arte propria confessa essere impossibile di condurre a perfezione; percioché l'estremo, come sapete, dee circondare sé medesimo, poi fornire in maniera che, nel mostrare ciò che non mostra, possa promettere de le cose che promettono le figure de la Capella », I, p. 64) e poi, nella condanna del *Giudizio*, aveva ridotto la « vivacità del disegno » a scandaloso virtuosismo.

[3] Cfr. p. 181 e n. 6.

[4] Cfr. p. 147 e n. 3.

[5] Cfr. le ammissioni di pp. 146 s. e note relative. La riduzione del disegno michelangiolesco ad anatomia e la conseguente censura di unilateralità, monotonia ed eccessività sono le ovvie risultanti di un canonismo classicistico, nato dalle censure contenutistiche e formali che l'ARETINO aveva rivolto al *Giudizio Finale* (cfr. ancora la sua cit. lettera a Michelangelo del novembre 1545, GAYE, II, pp. 332 ss.). Il letterato Dolce veniva così a contrapporsi alle convinzioni stilistiche dei toscani (cfr. GIANNOTTI, *Dialogi*, p. 41, e soprattutto VASARI, T, pp. 560 s.), ed il suo giudizio scolastico sugli aspetti positivi e negativi del nudo michelangiolesco era destinato ad avere grande fortuna tra i puristi dei secoli successivi fino all'età romantica (cfr. ad es. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura* [Milano, 1584], Roma, 1844, I, p. 41, III, p. 178; G. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* [Roma, 1672], Pisa, 1821, III, p. 192; A. R. MENGS, *Opere* [Bassano, 1783], Milano, 1836, I, p. 399, II, p. 196; F. MILIZIA, *Dizionario delle belle arti del disegno* [Bassano, 1797], Bologna 1827, I, p. 178; lettera di A. CANOVA a L. Cicognara del 25-II-1815, in BOTTARI-TICOZZI, VIII, pp. 204 s.).

[6] Cfr. p. 149 e note relative; nonché la lettera del DOLCE a G. Ballini del 1544, in BOTTARI-TICOZZI, V, p. 168.

[7] Per il paragone tra Michelangelo e Dante cfr. VARCHI, pp. 57 s. Il Petrarca fu dapprima avvicinato ai fiamminghi (cfr. *Letture edite ed inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. Negroni, Firenze, 1887, I, pp. 330 s.: « Voi sarete forzati a confessare che in questo poeta [Dante] sia, oltre a la dottrina e alla grandezza de' concetti, tanto grande l'arte del sapere esprimergli, che questi, ai quali piacciono più quegli altri poeti (che, cercando molto più dilettare che giovare, scrivon, con più leggiadria e più eleganza ch'ei sanno, concetti e pensieri dolci d'amore) che non piace Dante, si possono assomigliare a quegli a' quali piacciono più, per la vaghezza de' colori e per la varietà de' paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche, per darvi un esempio nella pittura ») e poi a Raffaello (cfr. C. LENZONI, *In difesa della lingua fiorentina e di Dante*, Fiorenza, 1557, p. 10: « L'uno e l'altro [Raffaello e Michelangelo] è maestro perfetto: e sono di così diversa maniera come il Petrarca e Dante. E così come il Petrarca imparò da Dante e non lo superò, se bene fece divinamente; così Raffaello non ha superato Michelangelo, sebbene paiono fatte in Paradiso le sue pitture »).

pagina 194:

[1] Cfr. ancora pp. 149, 153, 177 ss., e note relative; nonché la lettera del DOLCE a G. Ballini del 1544, in BOTTARI-TICOZZI, V, pp. 167 s., 174: « Conviensi... che le carni abbiano del morbido e del tenero, più e meno, secondo che la qualità della figura lo ricerca. Ché più morbidezza alle carni d'una donna che d'un uomo si appartiene, d'un giovane che d'un vecchio, d'un gentiluomo che d'un contadino, d'un uomo avvezzo a viversi in pace e delicatamente che d'un soldato, uso alle fatiche ed all'arme, e somiglianti ».

[2] Cfr. ancora pp. 149, 177 s., e note relative; nonché, ma in senso tecnico, PINO, p. 117 e n. 12.

[3] Cfr. VASARI, T, pp. 635 s.: « Di costui [Raffaello] fece dono la natura a noi, essendosi di già contentata d'essere vinta dall'arte per mano di Michelagnolo Buonarroti, e volse ancora per Rafaello esser vinta dall'arte e dai costumi; con ciò sia che quasi la maggior parte degli artefici passati avevano sempre da la natività loro arrecato seco un certo che di pazzia e di salvatichezza, la quale, oltra il fargli astratti e fantastichi, fu cagione il più delle volte che assai più apparisse e si dimostrasse l'ombra e l'oscuro de vizii loro, che la chiarezza e splendore di quelle virtù che giustamente fanno immortali i seguaci suoi. Dove per adverso in Rafaello chiarissimamente risplendevano tutte le egregie virtù dell'animo, accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia e costumi buoni, che arebbono ricoperto e nascoso ogni vizio, quantunque brutto, e ogni macchia, ancora che grandissima ».

[4] Tutti difetti, secondo i canoni esposti a pp. 177 ss. (cfr. note relative). Vedasi anche la lettera del DOLCE al Ballini del 1544: « Aggiungo

che, intorno alla proporzione de' corpi (in che consiste tutto il sommo dell'arte), Rafaello ha sempre usato una cotale temperatezza, che niuna cosa vi si desidera, perciocché egli non pecca in troppa sveltezza, né, d'altra parte, sono le sue figure nane, né grosse, né troppo carnose; così non hanno del secco né del meschino; e, che è principal lode del dipintore, in tutte si vede diligenza ed amore come di padre » (BOTTARI-TICOZZI, V, p. 171).

[5] Cfr. VASARI, T, pp. 560 s.: « Ben si può dire, e sicuramente, le sue statue [di Michelangelo] in qual si voglia parte di quelle esser più belle assai che le antiche, conoscendosi, nel mettere a paragone teste, mani, braccia et piedi formati da l'uno et da l'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezzione, condotta con una certa difficultà sì facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio ».

pagina 195:

[1] Cfr. pp. 176, 178. Ancora una volta il Dolce sottopone i giudizi stilistici del Vasari alla critica dei propri canoni puristici.

[2] Cfr. ancora VASARI, T, p. 559, cit. nella n. 4 a p. 150.

[3] Cfr. pp. 177 s. e note relative.

[4] Il Dolce vuole minimizzare il grosso problema dell'influsso di Michelangelo su Raffaello, già prospettato dal VASARI (T, pp. 648 s., riprodotto nella n. 1 a p. 148), e lo riduce alla « varietà » dell'Urbinate (citando l'*Incendio di Borgo* e la « battaglia » della Sala di Costantino). Con ben altra consapevolezza critica il VASARI gli risponde nel 1568, lodando la « imitazione » di Raffaello come forza creativa che sa resistere in un primo tempo ai pericoli del michelangiolismo, e lamentando le conseguenze negative del successivo cedimento (IV, pp. 376 s.: « Raffaello si risolvé, non potendo aggiugnere Michelagnolo in quella parte dove egli aveva messo mano [l'anatomia], di volerlo in queste altre pareggiare e forse superarlo; e così si diede non ad imitare la maniera di colui, per non perdervi vanamente il tempo, ma a farsi un ottimo universale in queste altre parti... E se così avessero fatto molti artefici dell'età nostra, che, per aver voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelagnolo, non hanno imitato lui né potuto aggiugnere a tanta perfezione; eglino non arebbono faticato invano né fatto una maniera molto dura, tutta piena di difficultà, senza vaghezza, senza colorito e povera d'invenzione; laddove arebbono potuto, cercando d'essere universali e d'imitare l'altre parti, essere stati a sé stessi ed al mondo di giovamento. Raffaello... fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinitamente. E questa si vide perfetta poi nelle Sibille e ne' Profeti dell'opera che fece, come si è detto, nella Pace; al fare della quale opera gli fu di grande

aiuto l'aver veduto nella cappella del papa l'opera di Michelagnolo. E se Raffaello si fusse in questa sua detta maniera fèrmato, né avesse cercato d'aggrandirla e variarla per mostrare che egli intendeva gl'ignudi così bene come Michelagnolo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva »).

[5] *Nat. Hist.*, 35, 79.

pagina 196:

[1] Cfr. le lettere di P. ARETINO a F. Salviati dell'agosto 1545 (« Comprendesi in l'aria di ciascuna testa [di un disegno del destinatario] così giovane come vecchia la venustà che rifulge ne le fatiche di Rafaello », II, p. 85) e a C. Romano del settembre 1549 (« Dicovi bene che niuno imitatore del venusto, del formoso e del pulcherrimo stile di Rafaello urbinate dipinse mai [come l'autore della testa che l'Aretino ha ricevuto] faccia che l'agguagli o simigli », II, p. 294), oltre il suo sonetto al Boccamazza del novembre 1553 (cit. nella n. 4 a p. 149), nonché VASARI, T, p. 559: « Né meno di costui [Giorgione] dette alle sue pitture forza, rilievo, dolcezza e grazia ne' colori fra' Bartolomeo di San Marco; ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino ». Sul diletto della « venustà » cfr. anche pp. 193 s. e note relative.

[2] Son. CCXV del Canzoniere, vv. 12-14. Si noti che il v. 13 nella esatta lezione petrarchesca termina con « oscuro il giorno » anziché « oscuro il die ».

[3] Cfr. la lettera del DOLCE a G. Ballini del 1544, in BOTTARI-TICOZZI, V, pp. 168 s.: « Allora pare a Michel Agnolo trionfar con infinito onore di Raffaello e di tutti gli altri dipintori, quando ei mostra di essere eccellente nelle maggiori difficultà dell'arte. Ed è vero che queste difficultà si contengono maggiormente nel formar gl'ignudi e nel far iscortar le figure. Ma parmi che a questo egli si possa rispondere che, nella guisa che l'uomo, naturalmente operando, non sempre ripresenta attitudine, onde al dipintore per rassembrarla faccia mestiero di usare alcuno iscorto, così non bisogna che egli di continuo questi scorti vada studiosamente ricercando nel dipingere, ed altrettanto gl'ignudi, ma rare volte. Perciocché le cose difficili (ed anco strane da vedere, come queste sono) quanto si dipingono più di rado, tanto apportano la maraviglia ed il diletto è maggiore. Ed allora, a mio giudicio, gli scorti riescono più riguardevoli quando il dipintore, vinto dalla strettezza del luogo o dalla molta copia delle figure che servono alla invenzione, sa in poca piazza accomodar dimolte cose, ovvero quando, indotto pure semplicemente dagli atti, gli conviene fare iscortare o braccia o gamba, o mano o piede, o testa o altro membro, facendo però ciò con giudicio e discrezione, ovvero alle volte per dimostrar di sapere ». Gli stessi concetti prudenziali il Dolce ha già ampiamente illustrati a pp. 179 s. (cfr. note relative).

[4] Cfr. p. 172 e n. 4. La monotonia del far di pratica è lamentata già dall'ALBERTI (*Della Pittura*, p. 107: « Per non perder studio e fatica si vuole fuggire quella consuetudine d'alcuni sciocchi, i quali, presuntuosi di suo ingegnio, senza avere essemplo alcuno dalla natura, quale con occhi o mente seguano, studiano da sé a sé acquistare lode di dipigniere. Questi non imparano dipigniere bene, ma assuefanno sé a' suoi errori ») e da LEONARDO, ff. 32 ss., nonché dal VASARI, IV, p. 376, proprio a proposito dei michelangiolisti (cfr. n. 4 a p. 195).

[5] Le stesse doti il VASARI attribuisce ai pittori del Cinquecento di contro alla « fatica », allo « studio », allo « stento » dei quattrocenteschi; T, p. 557: « S'eglino [appunto i quattrocenteschi] avessino avuto quelle minuzie dei fini, che sono la perfezzione et il fiore dell'arte, arebbono avuto ancora una gagliardezza risoluta nell'opere loro e ne sarebbe conseguito la leggiadria et una pulitezza e somma grazia che non ebbono, ancora che vi sia lo stento della diligenzia, che son quelli che danno gli estremi dell'arte nelle belle figure o di rilievo o dipinte. Quella fine e quel certo che che ci mancava non lo potevan mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo ». Per i raffaelleschi canonici, come il Dolce, la « facilità » invece è una prerogativa dell'Urbinate, che si contrappone alla « difficoltà » o meglio al virtuosismo di Michelangelo.

[6] Cfr. p. 182 e note relative, e la lettera del DOLCE a G. Ballini del 1544: « Egli [Raffaello], secondo la diversità delle nazioni, de' tempi e de' costumi, ha sempre finto diversità di abiti e di maniere parimente; né' quali abiti è miracoloso, perché non vi si trovano confusioni e intrigamenti di pieghe, né tanta sodezza che dimostri povertà d'ingegno; e vedesi che 'l suo gentil giudizio ha sempre avvertito alla condizione e natura de' panni » (BOTTARI-TICOZZI, V, p. 170); nonché VASARI, T, p. 559: « Così i suoi [di Raffaello] panni piegati, né troppo semplici né intrigati, ma con una guisa che paion veri », e soprattutto T, p. 657 (cit. nella n. 3 a p. 182).

pagina 197:

[1] Cfr. pp. 193 ss. e note relative.

[2] Cfr. p. 149 e n. 7, p. 193 e n. 6.

[3] Cfr. la lettera del DOLCE al Ballini del 1544: « Quanto al colorito, odo dire che Raffaello si ha lasciato di gran lunga a dietro tutti quelli che hanno mai dipinto in Roma e per l'Italia, di che ne rendono piena certezza i molti ritratti da lui fatti e le cose tutte dipinte di sua mano. E se alcuno è che dica in altra guisa, o costui è mosso da invidia, o è di coloro che apprezzano più certa superstiziosa vaghezza di colori, che l'arte » (BOTTARI-TICOZZI, V, p. 172); VASARI, *Vita di Raffaello*, T, pp. 642 s.: « Et oltra le minuzie delle considerazioni che son pure assai, vi è [nella *Scuola di Atene*] il componimento di tutta la storia, che certo è spartito

tanto con ordine e misura, che egli mostrò veramente un saggio di sé tale, che fece conoscere che egli voleva, fra coloro che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto »; p. 645: « Nel quale [Monte Parnaso] pare che spiri veramente un fiato di divinità nella bellezza delle figure e da la nobiltà di quella pittura, la quale fa maravigliare chi intentissimamente la considera, come possa ingegno umano con l'imperfezzione di semplici colori ridurre con l'eccellenzia del disegno le cose di pittura a parere vive »; p. 646: « Nell'aria [della *Disputa del Sacramento*] e in cerchio sono figurati que' Santi a sedere, che nel vero, oltra al parer vivi di colore, scortano di maniera e sfuggono, che non altrimenti farebbono se fussino di rilievo »; p. 663: « Non si può scrivere le minuzie delle cose di questo artefice [negli affreschi vaticani], che invero ogni cosa nel suo silenzio par che favelli... Et [ha] condotto tutto d'una maniera che ogni cosa mostra spirto et affetto e considerazione, con quella concordanzia et unione di colorito l'una con l'altra, che non si può imaginare non che fare ». Sull'« unione » cromatica cfr. anche PINO, p. 117 e n. 7, e DOLCE, p. 184 e n. 3.

[4] Cfr. PINO, p. 115 e n. 3.

[5] Secondo l'interpretazione naturalistica del Dolce; ma cfr. VASARI, che, a proposito del *Giudizio*, osserva: « Vi sono gli scorti che paiono di rilievo; e con la unione, la morbidezza e la finezza nelle parti delle dolcezze, da lui dipinte, mostrano veramente come hanno da essere le pitture fatte da' buoni e veri pittori » (T, p. 985).

[6] Cfr. VASARI, T, p. 648: « Et egli [Raffaello], che nome grandissimo aveva acquistato, ritrasse... papa Giulio in un quadro a olio, tanto vivo e verace che faceva temere il ritratto, a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo ». Il ritratto è oggi agli Uffizi.

[7] Cfr. VASARI, T, p. 657: « Fece [Raffaello] in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte, ma di rilievo tonde le figure... »; e la n. 3 a p. 182. Il ritratto è ora a Pitti.

[8] Cfr. VASARI, T, p. 664, ma soprattutto le lettere di RAFFAELLO al Castiglone del [1514] e allo zio Simone di Battista di Ciarla del 1°-VII-1514 (in R. SANZIO, *Tutti gli scritti*, Milano, 1956, pp. 29, 34).

[9] Il 6 aprile 1520 all'età di trentasette anni.

pagina 198:

[1] Cfr. VASARI, T, pp. 671 s.: « Gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d'esser grandi (come di questo umore l'arte ne produce infiniti), lavorando ne l'opere in compagnia di Rafaello, stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si amorzavano et ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente. La quale unione mai non fu più in altro tempo che nel suo. Questo avveniva perché restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della

sua buona natura, la quale era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, che egli si vedeva che fino agli animali l'onoravano, non che gli uomini. Dicesi che ogni pittore che conosciuto l'avessi, et anche chi non lo avesse conosciuto, lo avessi richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo. E sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli et insegnandoli con quello amore che non ad artefici, ma a figliuoli proprii si conveniva. Per la qual cagione si vedeva che non andava mai a corte che, partendo di casa, non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. Egli insomma non visse da pittore, ma da principe. Per il che, o arte della pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima, avendo un tuo artefice che di virtù e costumi t'alzava sopra il cielo ».

[2] Cfr. VASARI, T, p. 669: « Aveva Rafaello stretta e domestica amicizia con Bernardo Divizio cardinale di Bibbiena, il quale per le qualità sue molto l'amava, e però lo infestava già molti anni per dargli moglie; et egli non la recusava, ma diceva volere ancor aspettare quattro anni. Laonde lasciò il cardinale passare il tempo, e ricordollo a Rafaello, che già non se lo aspettava; et egli, vedendosi obbligato, come cortese non volle mancare della parola sua; e così accettò per donna la nipote di esso cardinale. E perché sempre fu malissimo contento di questo laccio, andava mettendo tempo in mezzo, sì che molti mesi passarono, che 'l matrimonio non s'era ancora consumato per Rafaello. E ciò faceva egli non senza onorato proposito: perché, avendo tanti anni servito la corte et essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio che, alla fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue il papa gli avrebbe dato un capello rosso, ché già infinito numero il papa aveva deliberato far cardinali, e persone manco degne di lui ». Cfr. anche la lettera di RAFFAELLO allo zio Simone di Battista di Ciarla, del 1°-VII-1514: « Circa a tor donna, ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prima, ne son contentissimo e ringrazione Dio del continuo di non aver tolta né quella né altra... Sono uscito da proposito della moglie; ma, per ritornare, vi rispondo che voi sapete che Santa Maria in Portico [cioè il Bibbiena] me vol dare una sua parente, e con licenza del zio prete e vostra li promesi di fare quanto sua reverendissima Signoria voleva; non posso mancar di fede: simo più che mai alle strette e presto vi avviserò del tutto » (in R. SANZIO, *Tutti gli scritti* cit., pp. 33 s.).

[3] Cfr. VASARI, T, p. 671: « Dolse ancora sommamente la morte sua a tutta la corte del papa, prima per avere egli avuto in vita un officio di cubiculario, et appresso per essere stato sì caro al papa, che la sua morte amaramente lo fece piagnere ».

[4] Cfr. la lettera del DOLCE a G. Ballini del 1544: « Non però ch'io non istimi Michel Agnolo... divino, perciocché, oltre ch'egli è stato il primo che in questa età ha dato luce e perfezione alla pittura, tiensi

anco ch'egli abbia ridotta la scultura all'eccellenza degli antichi » (BOTTARI-TICOZZI, V, pp. 175 s.). Dimostrate in nome di Raffaello le carenze della pittura di Michelangelo, il Dolce riserva le lodi alla sua produzione scultoria, per la quale non nutre, del resto, un particolare interesse. In tal modo egli si oppone al giudizio paritario della scultura e della pittura di Michelangelo, già sostenuto, secondo la tesi varchiana dell'equivalenza, dal VASARI (T, p. 948) ed apre alla critica michelangiolesca una nuova via, più tardi largamente battuta da quegli intendenti e studiosi di pittura che riserbarono ai poco apprezzati eccessi del Buonarroti la scappatoia della trattazione plastica (cfr. ad es. F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, p. 35; HAUCHECORNE, *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, Paris, 1783, p. 391).

[5] Cfr. PINO, p. 126. Qui e più avanti il Dolce ripete frammentariamente e inconfessatamente giudizi vasariani, come il lettore potrà constatare riscontrando i nostri rinvii. Cfr. T. pp. 564 e 573, e notisi l'aggiunta, di gusto eclettico, sulla assoluta parità tra Michelangelo e Leonardo.

pagina 199:

[1] Cfr. PINO, p. 126; VASARI, T, pp. 578 e 580 s. La « maggiore aspettazione » è certo in funzione dell'astro tizianesco.

[2] Cfr. la lettera di P. ARETINO a Giulio Romano del [giugno 1542]: « Se voi, pittore illustre e architetto unico, dimandaste ciò che fa Tiziano e a quel che attendo io, vi sarebbe risposto che il pensiero di noi due non cerca altro che di trovare il modo da poterci vendicare de la baia che il vostro prometter di venir qui ha dato a la affezione che vi portano gli animi nostri; del che siamo anco sdegnati in tra noi... Voi sete grato, grave e giocondo ne la conversazione; e grande, mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabriche e le istorie uscite da lo ingegno e da le mani vostre, ammira non altrimenti che s'egli scorgesse le case degli iddii in essempli e i miracoli de la natura in colori. Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio, s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città [Mantova], rimbellita, magnificata da lo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi », I, pp. 214 s.; lettera a cui s'ispirò il VASARI, T, pp. 882 s.

[3] Cfr. VASARI, *Vita del Correggio*, T, p. 581.

[4] Diversamente VASARI, T, p. 844.

[5] Il Parmigianino morì nel 1540 all'età di trentasette anni.

[6] Cfr. VASARI, T, p. 846.

[7] Cfr. invece VASARI, T, p. 845; il Dolce considera l'attività alchimistica sotto un rispetto morale, mentre il Vasari vi vede una dannosa deviazione dell'ingegno parmigianinesco.

[8] Giovan Battista Pensieri da Parma, pittore e incisore, oltre che scultore, allievo del Parmigianino; cfr. BATTELLI, p. 181.

[9] Cfr. VASARI, V, p. 235. Girolamo Bedoli, detto Mazzola, sposò una cugina del Parmigianino.

pagina 200:

[1] Cfr. VASARI, T, pp. 814 s., 819 s., 823 s.
[2] Cfr. PINO, p. 126; VASARI, T, pp. 751 ss., 772.
[3] Cfr. VASARI, *Vita di Perino del Vaga*, T, p. 906.
[4] Cfr. PINO, pp. 126, 135; VASARI, T, pp. 790 e 794.
[5] Cfr. VASARI, T, pp. 791 s.
[6] Cfr. VASARI, T, pp. 789 s.
[7] Il Dolce condivide gli elogi di P. ARETINO (cfr. la n. 3 a p. 185 e le lettere aretinesche: a M. Stampa, dell'8-X-1531: « E non dovete, signor, pregiare il dono [di un quadro di Tiziano], ma l'artificio che lo fa di pregio. Guardate la morbidezza dei capegli innanellati e la vaga gioventù del San Giovanni; guardate le carni sì ben colorite, che ne la freschezza loro somigliano neve sparsa di vermiglio, mossa dai polsi e riscaldata dagli spiriti de la vita »; a Marcantonio Raimondi del 16-VIII-1540, col sonetto: « Chi vol vedere quel Tiziano Apelle Far de l'arte una tacita natura, Miri il Mendozza sì vivo in pittura Che nel silenzio suo par che favelle. Moto, spirto, vigor, carne, ossa e pelle Li dà lo stil, che in piedi lo figura, Tal ch'ei ritratto esprime quella cura Ch'hanno di lui le generose stelle. Dimostra ancor ne la sembianza vera Non pur il sacro, illustre animo ardente, E de le virtù sue l'eroica schiera; Ma i pensier alti de la nobil mente, Che in le sue gravità raccolta e intera Tanto scorge il futur quanto il presente »; a Cosimo I de' Medici dell'ottobre 1545: « Intanto eccovi lo stesso essempio de la medesima sembianza mia dal di lui [Tiziano] proprio pennello impressa. Certo ella respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita »; a C. Romano del settembre 1549: « Dopo l'avermi recato, con tutta la considerazion del giudizio, in minutamente considerare le cose dipinte nei quadri, ho in me concluso, secondo la propria coscienza e il vero, che l'opre di qual si voglia pittore respirano con i sensi de l'arte, e quelle di messer Tiziano si muovono con gli spiriti de la natura. Sì che imiti lui chi vuole che ciò che fa, sia da senno, e non paia »; a Giovanni Brito del luglio 1550, con il sonetto: « Questo è Tizian, del secolo stupore, Perché transforma in l'arte la natura, Onde si vede in ogni sua figura, In carne e in ossa, il disegno e 'l colore. Mostra vivo il dipinto imperadore, E il gran Filippo, sua real fattura; Chi mira in tela Ferdinando, giura Che in l'ombre è il senso e nei lumi il vigore. Splendan sue figlie, de le grazie stelle, Nei chiari essempli lor, d'altra maniera Che non farien nei ritratti d'Apelle. Siede Paolo Terzo, in vista altiera, Nel di lui stil, nel qual par che favelle In lingua di quel cor, c'ha ne la cera »; a Pier Giovanni dell'ottobre 1550: « Tiziano, sì acuto emulo de la natura in le imagini, che le dà spirto e fa vive », I, pp. 19, 156, II, pp. 108, 292, 341, 363;

nonché S. Ortolani, *Le origini della critica d'arte a Venezia*, « L'Arte », XXVI, 1923, pp. 16 s.). Si veda anche la lettera dello stesso Dolce ad A. Contarini, in Bottari-Ticozzi, III, pp. 377 ss., nonché Vasari, T, p. 581.

[8] Cfr. la lettera del Dolce a G. Ballini del 1544: « Errano, a mio giudicio, coloro che, volendo lodare il mirabile Tiziano, dicono ch'ei tinge bene; ché, se egli altra lode che questa non meritasse, molte donne lo vincerebbono, le quali senza dubbio col bianco e col vermiglio tingono con tanta bella maniera le facce loro, che, quanto all'apparenza de' colori, gli uomini ne restano ingannati. Ma se elle hanno il naso lungo, la bocca grande e gli occhi, dove stanno i seggi delle grazie e della bellezza, guerci o mal composti, le tinte di que' colori non impediscono che la bruttezza o sconciatura non apparisca. La lode adunque del dipingere è posta principalmente nel dispor delle forme, ricercando in esso il bello ed il perfetto della natura. In che l'eccellentissimo Tiziano, come in ogni altra parte, è non pure (nella maniera che il mondo lo tiene) divino, ma divinissimo e senza pari; siccome quello che con la perfezione del disegno accompagna la vivacità del colorito, in guisa che le sue cose rassembrano non dipinte, ma vere » (Bottari-Ticozzi, V, pp. 173 s.).

pagina 201:

[1] Solo per Tiziano il Dolce si impegna, data anche la carenza di notizie vasariane, in una biografia che resterà fondamentale per gli scrittori posteriori (cfr. Pallucchini, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento* cit., p. 22: « L'ultima parte del dialogo è dedicata a Tiziano, all'esaltazione appassionata delle sue opere. L'intento apologetico del Dolce porta ad isolare la grandezza del maestro, quasi staccandola da ogni influsso... Quantunque il Dolce, impigliato nella sua estetica imitativa, non giunga a comprendere tutta la potenza fantastica del croma tizianesco, bisogna riconoscere che il suo apprezzamento della grandezza di Tiziano è un fatto d'importanza basilare per la storia della critica d'arte: tanto è legato alla comprensione del colore, contrapposto ai mezzi espressivi di altre tradizioni »; Battisti, *Il concetto d'imitazione* ecc., cit., p. 254: « Specialmente la sua interpretazione critica di Tiziano restò normativa: per merito di essa il gusto veneziano poté affiancarsi con pari dignità teorica a quello tosco-romano »).

[2] Alla biografia tizianesca del Dolce attinse anche il Vasari, quando ampliò le *Vite* del 1550: cfr. VII, pp. 425 s.

[3] Gli Zuccato furono una famiglia di pittori e mosaicisti. I figli del pittore Sebastiano, Francesco e Valerio, furono entrambi « maestri » di San Marco, il primo nel 1524, il secondo nel 1532, e come tali vi eseguirono e firmarono mosaici secondo i cartoni di diversi pittori.

[4] Ritorna, più particolareggiata, la progressione vasariana, cui abbiamo già accennato nelle note relative a pp. 145 s. (cfr. anche Vasari, T, pp. 447 ss.). Nel 1568 il Vasari nomina solo l'apprendistato di Tiziano

presso Giovanni, per passare direttamente a quello presso Giorgione (VII, pp. 426 ss.).

pagina 202:

[1] Cfr. pp. 163 s. e note relative. È uno dei « casi » più famosi del discepolo superante il maestro (si ricordino, parallelamente, Michelangelo e il Ghirlandaio, Raffaello e il Perugino), inserito anche dal VASARI nella sua Vita di Tiziano (VII, p. 430). Cfr. PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 22: « Qui per la prima volta si sforza il rapporto storico tra Giorgione e Tiziano a favore del secondo, generando un equivoco tra i più perniciosi della storiografia artistica ».

[2] Cfr. a questo proposito SCHLOSSER, p. 342: « L'arte delle generazioni anteriori, del Quattrocento,... è sentita [nel Dolce] come qualcosa di superato, di fuori moda, anzi come *gofferia*..., ed è quindi non senza importanza ciò che è riferito del primo grande dipinto di Tiziano, l'*Assunta* [1516-18], della sorpresa e dello scandalo che suscitò negli animi dei conservatori, abituati ancora allo stile conchiuso dei loro avi e non alle grandi ' macchine ' del Cinquecento: è fatto rilevare a bella posta che Tiziano non conosceva ancora le antichità romane. Tocchiamo così il vero valore di sintomo che ha questo scritto, nulla di più e nulla di meno che un consapevole ripudio del culto michelangiolesco fondato dal Vasari ». Il VASARI, VII, pp. 435 s., tace sulle reazioni provocate dalla grande pala.

pagina 203:

[1] Cfr. VASARI, *Vita di Iacopo Sansovino*, VII, p. 505.

[2] Anche per la *Madonna di Ca' Pesaro* [1519-26] cfr. la frettolosa versione del VASARI, VII, p. 436.

[3] Per gli effetti dell'« oro » cfr. pp. 172 s., 184, e note relative. Mentre il Dolce insiste sulla « proprietà » delle figurazioni, il Vasari preferisce tradurre gli stessi motivi in « vaghezza » (VII, pp. 436 s.). La suddetta tavola si trova oggi nella Pinacoteca Vaticana.

pagina 204:

[1] Ora nella Galleria dell'Accademia. Cfr. VASARI, VII, p. 437.

[2] Cfr. p. 145 e n. 2, e la lettera di P. ARETINO al Tribolo del 29-X-1537: « Ma ecco, nel raccontarmi egli [Sebastiano Serlio] il miracolo che nasce da lo stile de la vostra industria, l'autore di quel *San Pietro martire*, che che nel guardarlo converse e voi e Benvenuto ne l'imagine dello stuporé; e, fermati gli occhi del viso e le luci de l'intelletto in cotal opra, comprendeste tutti i vivi terrori de la morte e tutti i veri dolori de la vita ne la fronte e ne le carni del caduto in terra, maravigliandovi del freddo e del livido che gli appare ne la punta del naso e ne l'estremità del corpo, né potendo ritener la voce, lasciaste esclamarla, quando, nel contemplar

del compagno che fugge, gli scorgereste ne la sembianza il bianco de la viltà e il pallido de la paura. Veramente voi deste dritta sentenza al merito de la gran tavola nel dirmi che non era la più bella cosa in Italia. Che mirabil groppo di bambini è ne l'aria, che si dispicca dagli arbori che la spargono dei tronchi e de le foglie loro; che paese raccolto ne la semplicità del suo naturale, che sassi erbosi bagna la acqua, che ivi fa corrente la vena uscita dal pennello del divin Tiziano! » (I, p. 73); nonché VASARI, VII, pp. 438 s.

[3] Cfr. p. 163 e n. 7, p. 168 s., e n. 1 a p. 169. Il Dolce insiste sui particolari naturalistici della composizione, mentre il VASARI, VII, p. 439 (riprodotto nella n. 7 a p. 163), sembra attratto più dalla « terribilità » della pioggia.

[4] Per Alfonso duca di Ferrara cfr. p. 159 e n. 9. Per i rapporti tra Tiziano e il duca di Mantova cfr. il loro carteggio (un regesto del quale ha curato anche G. MILANESI, in VASARI, VII, pp. 475 ss.) e la lettera di P. ARETINO al Duca del 6-X-1527 (I, p. 17); nonché VASARI, VII, p. 442. Per il duca Francesco Maria d'Urbino Tiziano dipinse, fra l'altro, il suo ritratto e quello di Eleonora sua consorte (cfr. la lettera dell'ARETINO a Veronica Gambara del 7-XI-1537, con due sonetti elogiativi, I, pp. 77 s., e VASARI, VII, pp. 443 s.).

pagina 205:

[1] Cfr. VASARI, VII, p. 437.

[2] Cfr. VASARI, VII, p. 437.

[3] Cfr. p. 159 e nn. 7 e 8.

[4] Cfr. VASARI, VII, p. 459.

[5] Cfr. VASARI, VII, p. 451. Questa *Trinità* si trova al Museo del Prado.

[6] Probabilmente il Dolce equivoca con la Maddalena piangente; cfr. VASARI, VII, p. 454.

[7] Cfr. VASARI, VII, pp. 451 s.

pagina 206:

[1] Cfr. p. 147 e n. 2.

[2] Cfr. n. 4 a p. 204.

[3] Cfr. n. 7 a p. 200, nonché le lettere di P. ARETINO a Ottaviano dei Medici del 10-VII-1539 (« Messer Tiziano, pittore non meno gentile che divino », I, p. 128), a G. B. Ferrario del giugno 1548 (« Tiziano, più tosto monstro d'una nuova natura, che spirito di pittore divino », II, p. 252), al protonotario Granvela del gennaio 1554 (« Giùrovi che sete sì vivo in la carne dei colori che vi rassemplano, che mi è parso visitarvi nel palazzo de lo imbasciador Vargas, vedendovi ritratto in casa del tre volte divino e miraculoso Tiziano », II, p. 443), e infine VASARI, VII, p. 459.

[4] Cfr. VASARI, T, p. 985: « E mentre che si guardano le fatiche dell'opra sua [di Michelangelo] i sensi si stordiscono solo a pensare che cosa

possono essere le altre pitture fatte e che si faranno, poste a tal paragone ».

[5] Cfr. PINO, p. 108 e n. 4.

[6] L'esclusiva menzione di Battista Franco è tanto più sorprendente, se si pensi ai suoi studi michelangioleschi (VASARI, VI, pp. 571 ss.). Cfr. anche MAUCERI, *op. cit.*, p. 180: « Qualcuno ha osservato con meraviglia che il Dolce nelle ultime righe del suo Dialogo ricorda solo un mediocre pittore, Battista Franco veneziano, senza che accenni nemmeno a Paolo Veronese e al Tintoretto. Noi non conosciamo le ragioni recondite per cui egli non li nomini »; BATTELLI, p. 187.

VINCENZIO DANTI

IL PRIMO LIBRO
DEL TRATTATO DELLE PERFETTE PROPORZIONI

pagina 209:

[1] Cfr. VARCHI, p. 27, PINO, pp. 113 s., DOLCE, p. 155, e note relative.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 21, 34, SANGALLO, p. 76, PINO, pp. 104, 113 s., e note relative. Si noti come i « giudiciosi » sostituiscano gli « ingegnosi » (cfr. VARCHI, p. 34).

[3] Cfr. VARCHI, p. 34, PINO, pp. 101, 115, DOLCE, pp. 148 s., 154, e note relative.

[4] Per l'abbinamento di antichi e moderni cfr. CELLINI, p. 80, PINO, p. 96.

[5] Evidentemente il Danti ignora o piuttosto vuole ignorare le critiche, per lo più stilistiche e morali, mosse a Michelangelo da P. ARETINO (cfr. la lettera a Michelangelo del novembre 1545, cit. nelle nn. 5 e 8 di p. 188, 2 e 4 di p. 189, 5 di p. 190) e dal DOLCE (cfr. pp. 188 ss. e note relative), nonché quelle teologiche dei controriformisti (cfr. DOLCE, p. 190, e soprattutto G. A. GILIO, *Due dialogi*, Camerino, 1564, ff. 89 ss.

[6] Lo « studio » e la « diligenza » sono termini ormai scaduti per i classicisti (cfr. DOLCE, p. 185 e n. 3), ma ancora validi per un michelangiolista che ammira l'impegno assoluto, la « fatica » del suo Maestro (cfr. VASARI, T, pp. 560 s.).

[7] Per il « candido » animo cfr. PINO, p. 96 e nn. 8 e 10. La « difficoltà » che si risolve in utile e dilettevole « facilità » è un argomento tipico della storia vasariana, la quale, soprattutto nella stesura del '50, trova in Michelangelo la soluzione degli « studiosi » sforzi dei suoi predecessori e contemporanei (cfr. il proemio della *Vita di Michelangelo*, T, pp. 947 s.).

[8] Il Danti si adegua ingenuamente alla esigenza di una conoscenza universale, affermata con un interesse ben più letterario dal VARCHI, pp. 56 s., dal PINO, pp. 115 s., e dal DOLCE, p. 170 (cfr. note relative). L'« osservazione », lo « studio » e la « contemplazione » hanno per lui il sopravvento e già si orientano verso un clima pseudoscientifico, di ascendenza aristotelica.

pagina 210:

[1] Tutta l'opera doveva comprendere quindici libri, i cui argomenti sono elencati alla fine di questo primo, pp. 268 s. Cfr. SCHLOSSER, p. 337: « Alla fine del suo primo libro il Danti spiega il vasto programma dell'opèra sua, che, se compiuta, sarebbe stato uno dei più importanti documenti spirituali del manierismo, e la cui perdita dobbiamo perciò rimpiangere non meno di quella delle altre sue opere...: l'*Autobiografia* e le *Vite degli scultori celebri* ».

[2] Cfr. p. 209 e nn. 2 e 3.

[3] Il Danti probabilmente allude alla « protezione » dell'Accademia del Disegno (di cui egli stesso era membro; cfr. VASARI, VII, p. 630) assunta ufficialmente dal Duca e feconda, nelle speranze degli Accademici, di grandi frutti (cfr. la lettera del VASARI a Michelangelo del [17]-III-1563, in K. FREY, *Der literarische Nachlass G. V.s*, München, 1923-30, I, pp. 736 s.). A *pendant* dell'elogio cortigiano del Danti, si ricordi la sua statua di *Cosimo I* al Bargello, scolpita nel 1567-68 e quindi quasi contemporanea alla pubblicazione del trattato.

[4] Il Danti allude probabilmente alle sue più impegnative opere fiorentine, compiute nell'ambito della corte medicea; ricordiamo l'*Onore che vince l'Inganno* (1561) e la *Virtù e il Vizio* del Bargello, il monumento funebre a Carlo de' Medici nella Cattedrale di Prato (1566), l'*Equità e il Rigore* all'esterno degli Uffizi (1567) e la cit. statua di *Cosimo I* al Bargello (cfr. n. precd.). In realtà il purismo aristotelico di questo trattato ben si accorda al purismo michelangiolesco delle sculture del Danti.

[5] Cfr., oltre gli elogi cortigiani del VASARI, cit. sopra nella n. 3, quelli analoghi pronunciati dal VARCHI l'anno 1545 nell'assumere il consolato dell'Accademia Fiorentina (*Opere di B. V.*, II, pp. 336, 338).

pagina 211:

[1] Si noti la formula limitativa rispetto all'affermazione assoluta di p. 209 (cfr. n. 5). Tra gli « intendenti » il Danti allude, naturalmente, soprattutto al Vasari, il cui elogio superlativo di Michelangelo nelle *Vite* del 1550 egli sembra riecheggiare nei passi successivi.

[2] Cfr. VASARI, T, p. 560: « Ma quello che fra i morti e i vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti, è il divino Michelagnolo Buonarroti, il qual non solo tiene il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono, et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei, non imaginandosi appena, quella, cosa alcuna sì strana e tanto difficile, che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante l'industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia di gran lunga non la trapassi ». Si noti come il Danti attenui, forse per suggestione delle censure del DOLCE (cfr. p. 146 e n. 5),

il confronto con gli antichi, che egli tuttavia ritiene ancora probabile.

[3] L'« ardimento » del Danti consiste nell'approvare il Vasari (dalla cui opinione egli non è « lontano »; cfr. l'elogio della Sistina, T, p. 972: « Oh veramente felice età nostra, oh beati artefici, che ben così vi dovete chiamare, da che nel tempo vostro avete potuto al fonte di tanta chiarezza rischiarare le tenebrose luci degli occhi e vedere fattovi piano tutto quel ch'era difficile da sì maraviglioso e singulare artefice! Certamente la gloria delle fatiche sue vi fa conoscere et onorare, da che ha tolto da voi quella benda che avevate inanzi gli occhi della mente, sì di tenebre piena, e v'ha scoperto il velo del falso, il quale v'adombrava le bellissime stanze dell'intelletto. Ringraziate di ciò dunque il Cielo, e sforzatevi d'imitar Michelagnolo in tutte le cose »), nonostante le critiche del Dolce (pp. 146 s. e note relative).

[4] Il perugino Danti allude probabilmente al viaggio a Roma del 1554, che offrì certo l'occasione, ancor prima che egli si stabilisse a Firenze nel 1557, di avvicinare alcune delle più importanti opere michelangiolesche.

pagina 212:

[1] Si noti come il Danti ancora insista sulla « contemplazione » e ribadisca la propria esigenza speculativa (cfr. pp. 213 s. e n. 1 a p. 214), che viene così a confermare una « imitazione » intenzionalmente creativa (come poi chiarirà lo stesso scrittore, distinguendo tra « imitare » e « ritrarre »; cfr. pp. 235 s., 264 ss.).

[2] Lo speculativo Danti cerca di ridurre l'anticanonismo michelangiolesco (il « giudizio dell'occhio » che rifiuta le misure fisse, cfr. Michelangelo, p. 82 e n. 2) ad una « vera regola », che parta dalla « figura dell'uomo » come eccezionalmente dotata, secondo l'ordine aristotelico dell'universo. Ma, come vedremo puntualmente, sebbene il perugino condivida la misura « intellettuale », cioè non matematica, del Maestro (alla quale questi doveva probabilmente informare la sua progettata teorica; v. Giannotti, *Dialogi*, pp. 41 s., Condivi, pp. 72 ss., Vasari, VII, p. 274, e cfr. Panofsky, pp. 56, 140 s., Schlosser, p. 313, C. Tolnay, « Repert. f. Kunstwiss. », XLVII, 1927, pp. 180 ss., V. Mariani, in « Michelangiolo Buonarroti nel IV Centenario del Giudizio Universale », Firenze, 1942, pp. 137 s., A. Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1956, p. 75, G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, p. 28, E. Tea, *La proporzione nelle arti figurative*, Milano, 1945, p. 83, R. J. Clements, *Eye, Mind, and Hand in Michelangelo's Poetry*, « PMLA », LXIX, 1954, p. 328), egli ne dà una interpretazione pseudoscientifica e in questo senso accademica, che esula completamente dalla rivoluzionaria e soggettivistica visione del Buonarroti (cfr. Schlosser, pp. 385 s.; Panofsky, p. 58: « La stessa epoca che difende così animosamente la libertà artistica contro la tirannia delle regole fa dell'arte un cosmo razionalmente organizzato, le cui leggi deve imprescindibilmente conoscere anche l'artista più favorito dal genio, come

quello che n'è sprovvisto »; TEA, *op. cit.*, p. 84: « Il Danti si riprometteva di riscontrare le sue misure sulle opere di Michelangelo, ma non riuscì a lui, non più che al Condivi, di fissare quella dottrina che sarebbe stata per noi inestimabilmente preziosa »; M. ROSCI, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento*, « Acme », IX, 1956, 1, p. 79: « Il singolare pensatore fiorentino, teso all'apprensione scientifica di una realtà (strumento, l'arte figurativa), apre la via alle astrazioni accademiche del fenomeno artistico »; C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in « Momenti e problemi di storia dell'estetica », Milano, 1959, I, p. 407).

[3] Il Danti comincia a tradurre le affermazioni aristoteliche nella sua « regola » artistica (cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 119, 137 v., 142, 189 s. [Bekker 641, 653, 655 b-656 a, 685 b ss.], e le divulgazioni aristoteliche del VARCHI, *Dell'Amore*, lezione letta all'Accademia Fiorentina nel 1564: « E di vero l'uomo tra tutte le cose generali e corrottibili ha il più nobile e il più perfetto corpo e la più perfetta e più nobile anima che essere possa... Ed è gran cosa a pensare che in un mondo sì picciolo cappiano tante e così gran cose, anzi che egli o sia o possa essere tutte le cose, conciosia che mediante il senso possa essere tutte le cose sensibili, e, mediante l'intelletto, tutte l'intelligibili. Né si può dubitare che tutte le cose mortali siano fatte a cagione e per benefizio di lui, da chi sa che tutte le cose men buone e meno perfette sono fatte — come dice il Filosofo nella *Politica* — per le cose migliori e più perfette. E non dice il medesimo Filosofo nel primo della *Scienza divina* che la natura medesima è alcuna volta serva e ancilla degli uomini? », in *Opere di B. V.*, II, p. 329).

[4] Cfr. pp. 221 s.

[5] Questa volta « divino » senza ironiche reticenze (cfr. invece DOLCE, p. 190 e n. 6).

pagina 213:

[1] Cfr. i rinvii della n. 3 a p. 212 e inoltre B. VARCHI, *Sulla generazione del corpo umano*, lezione letta il 24-VI-1543 all'Accademia Fiorentina: « L'uomo e quanto alla forma e quanto alla materia avanza di grandissima lunga e trapassa le cose che sono dal cielo della luna in giù tutte quante; perciocché l'anima razionale, vera e propria forma di lui, è (come ne mostrano i filosofi) l'ultima delle intelligenze, ed essendo tra le intelligenze ultima, viene ad essere prima fra tutte l'altre cose che intelligenze non sono. E perché alla più nobile forma e più perfetta si richiede la più nobile materia e la più perfetta, quinci è che il corpo umano e di nobiltà e di perfezione vince d'assai ed eccede tutti gli altri » (*Opere di B. V.*, II, pp. 284 s.).

[2] Il Danti sembra ora voler giustificare secondo la propria visione aristotelica il precedente elogio di chiara ascendenza vasariana (cfr. p. 211

e n. 2). Si noti come l'entusiasmo storico del biografo aretino ceda così il campo ad un ingenuo razionalismo che vuole analizzare l'ispirazione michelangiolesca, piuttosto che comprenderne l'entità poetica.

[3] Ancora termini michelangioleschi, evitati invece dai classicisti (cfr. n. 6 a p. 209).

[4] Cfr. CONDIVI, pp. 72 ss.: « Or per tornare alla notomia, lasciò [Michelangelo] il tagliar de' corpi, conciossiaché il lungo maneggiargli di maniera gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva né mangiar né bere, che pro gli facesse. È ben vero, che di tal facultà così dotto e ricco si partì, che più volte ha avuto in animo, in servigio di quelli che voglion dare opera alla scultura e pittura, fare un'opera che tratti di tutte le maniere de' moti umani e apparenze e dell'ossa, con una ingegnosa teorica, per lungo uso da lui ritrovata; e l'arebbe fatta, se non si fosse diffidato delle forze sue e di non bastare a trattar con dignità ed ornato una tal cosa, come farebbe uno nelle scienzie e nel dire esercitato... Sopra il qual corpo [il cadavere di un moro] Michelagnolo molte cose e rare e recondite mi mostrò, forse non mai più intese, le quali io tutte notai, e un giorno spero, coll'aiuto di qualche uomo dotto, dar fuore a comodità e utile di tutti quelli che alla pittura o scultura voglion dare opera »; VASARI, VII, p. 274: « E s'egli [Michelangelo] avessi avuto un subietto, che me lo disse parecchi volte, arebbe spesso, così vecchio, fatto notomia ed arebbe scrittovi sopra per giovamento de' suoi artefici; che fu ingannato da parecchi: ma si difidava per non potere esprimere con gli scritti quel ch'egli arebbe voluto, per non essere egli esercitato nel dire ». La « diffidenza » del Maestro non tange la buona volontà del Danti, che sente di realizzare, con le sue sole forze, un ideale da tempo vagheggiato dai michelangioleschi.

[5] È la solita giustificazione, del tutto soggettiva, di un trattatista che intende rinnovare la tradizione (cfr. ad es. PINO, p. 96 e n. 1).

[6] Lo scultore Danti sembra impressionato dalle « regole » e dagli « instrumenti » dei trattatisti vitruviani, albertiani e contemporanei (tra cui il fratello Ignazio) e preferisce non impegnarsi (come già il VASARI nel *Della Architettura*, T, p. 23) in problemi troppo difficili e a lui estranei.

pagina 214:

[1] Il Danti appare consapevole dei propri sforzi « filosofici », particolarmente ammirati da L. CICOGNARA (*Storia della scultura* [1813-18], Prato, 1824, V, pp. 237 ss.: « Fra le molte opere in materia d'arte questa è più che ogni altra piena di utili riflessioni e sani insegnamenti, quantunque esposti un poco diffusamente... Queste discussioni un poco astratte non sono solamente speculative, come le potrebbe avere estese un filosofo, ma sono corroborate da tutte le pratiche osservazioni di un buon artista »), G. B. VERMIGLIOLI (nella prefazione alla seconda edizione di questo trattato, Perugia, 1830, pp. III s.: « La singolarità del libretto

pertanto, ignoto a moltissimi artisti, e l'altezza delle dottrine che vi si racchiudono, ci indussero a pubblicarlo di nuovo ») e recentemente dal Rosci (*op. cit.*, p. 78: « Figura assolutamente eccezionale... è certo quella di Vincenzo Danti, solitaria e affascinante nel suo ferreo rigore logico, nella tensione spirituale che corre fra le sue pagine. Egli è certo il più legittimo erede della cultura michelangiolesca fiorentina del Varchi e di Vincenzo Borghini, ma, pur essendo in un certo senso ancora esempio di sensibilità manieristica, il suo netto distaccarsi dalla realtà dell'opera d'arte, il suo teorizzare, lo pongono agli inizii del pensiero accademico »).

[2] Cfr. M. L. Perer, *L'ambiente attorno a Michelangelo*, « Acme », III, 1950, 1, p. 144: « In un'epoca in cui tutti si vantavano, più o meno, di essere filosofi, egli [il Danti] avverte che il suo linguaggio sarà quello di un artista e non di un filosofo ». Si noti che l'avvertimento è del tutto prudenziale, al fine di cautelarsi dalle possibili censure dei filosofi.

pagina 215:

[1] Cfr. Varchi, *Dell'Amore* cit.: « Le cose della natura sono ordinatissime tutte e perciò disse il Filosofo che la natura non salta, cioè non trapassa da uno estremo a un altro, se non per lo debito o per gli debiti mezzi » (*Opere di B. V.*, II, p. 328).

[2] Cfr. Aristotele, II, *De Poetica*, ff. 206 v. s.; VI, *De part. animal.*, f. 117 v. [Bekker 1450 s., 639 b]; Daniello, *Poetica*, pp. 44 s., 69 s.: « Suole... ciascun ottimo et eccellente scultore primieramente quel marmo o quella pietra ritrovare, che più capevole e più acconcia materia stima ch'ella esser debbia, e quella forma dever prendere che esso poi di darle intende; e poscia che esso ritrovata l'ha, dentro a' giusti e misurati contorni e termini di quella, quale parte di lei al capo, quale alle braccia, quale ai piedi, e così per ordine all'altre parti tutte del corpo più si confaccia, ingegnarsi di dare; et in che atto ella ha da stare, o in iscorcio, o in maiestà, o in profilo dissegnandola, in guisa partire e disporre, che quella stessa pietra comincia a poco a poco a prender forma... Così lo scrittore et il poeta... dee sempre quel soggetto cercare, che esso giudichi atta e convenevole materia a quella forma ricevere, ch'esso poi di darle con lo scrivere s'apparecchia. Né basta ancora questo così fatto ritrovamento di materia, s'ella non si dispone e non s'ordina poi... ».

[3] Cfr. Varchi, *Dell'Amore* cit., in *Opere di B. V.*, II, p. 322: « Né è dubbio alcuno che questo [l'« ordine » universale, di cui parla più volte Dante nel *Paradiso*] è quell'ordine, secondo Aristotile, principe de' Peripatetici, il quale ne dimostra, a chi bene il considera, la somma potestà, la somma sapienza e il sommo amore del primo principio di tutti i principii ».

[4] Lo stesso processo di accertamento è ovviamente aristotelico.

pagina 216:

[1] Cfr. ARISTOTELE, II, *De Poetica*, f. 207 r. [Bekker 1450 b - 1451 a]: « Oportet igitur bene constitutas fabulas, neque unde sors tulit temereque incipere, neque ubicumque contigit desinere, verum uti dictis formis. Adhuc autem quia pulchram et animantem et omnem rem quae constitit ex quibusdam, non solum haec ordine posita oportet habere, verum etiam adesse magnitudinem non quamlibet: pulchrum enim magnitudine et ordine manet; unde neque valde pusilla aliqua esse posset pulchra animans (confunditur enim spectatio prope insensile tempus facta), neque valde magna (non enim simul spectatio fit, sed perit evanescitque spectantibus unum ac totum ex spectatione, ceu si decem milium stadiorum sit animans). Quapropter oportet quemadmodum in corporibus et in animantibus habere quidem magnitudinem, hanc autem facile circumspici posse, sic et in fabulis habere quidem longitudinem, hanc autem facile memoria teneri posse ».

[2] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore* cit., e *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, lezioni lette all'Accademia Fiorentina nel 1545, in *Opere di B. V.*, II, pp. 322, 344, 386 s., 388 s.

[3] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, f. 119 v. [Bekker 641 b]: « Ordo enim et ratus certusque status longe magis in rebus patet coelestibus, quam in nobis: incerta autem, inconstans et fortuita conditio in genere mortali potius est »; VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 330: « I corpi celesti... non sono composti di materia e di forma, come e nel modo che sono tutti gli altri, e conseguentemente sono ingenerabili e incorrottibili, non solamente secondo il tutto, come sono i quattro elementi, ma eziandio secondo le parti ».

[4] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 330 s.; *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, II, p. 387: « Dovemo sapere, favellando aristotelicamente, che nell'ordine dell'universo, dopo il primo Motore, la nobiltà del quale è, come avemo detto, inimmaginabile non che indicibile, sono l'Intelligenze, cioè l'anime dei cieli, le quali se bene sono menti ed intelletti disgiunti e separati da ogni materia, sono nondimeno infinitamente lontane dalla perfezione del primo Motore; e questi intelletti e menti divine sono quelle che, stando ferme, non si movendo né per sé, né per accidente, muovono intendendo i loro cieli, primieramente per conservare loro stesse ed assomigliarsi al principio loro e di tutte le cose, secondariamente per imitare la bontà di Dio e diffondere per tutto liberalissimamente i beni loro alle cose inferiori... E sono queste intelligenze, secondo Platone ed Aristotile, otto appunto, sì come sono otto i cieli che esse muovono; i quali se bene sono corpi e conseguentemente divisibili e mobili, sono nulladimanco ingenerabili ed incorrottibili, non iscemano, non crescono e, brevemente, non s'alterano in modo nessuno; onde di tutti i movimenti non hanno se non il locale; sono semplici e purissimi e s'accostano all'unità più che tutti gli altri corpi; onde si

muovono d'un moto semplicissimo, cioè circolare, hanno figura semplicissima, cioè sferica o vero ritonda... E fra tutti i cieli... l'ottava ed ultima spera, chiamata il fermamento, è il più nobile e di maggior degnità; onde si muove più veloce di tutte l'altre, e con movimento uniforme, cioè invariabile e sempre d'un modo medesimo, da Oriente a Occidente, il quale si chiama movimento diurno, insieme col quale si muovono continovamente tutti gli altri cieli, girando in ventiquattr'ore, cioè in un giorno naturale, e circuendo tutto quanto l'universo; e questo movimento è cagione che le cose inferiori si generino e corrompano mai sempre, osservando un medesimo tenore ».

[5] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore,* in *Opere di B. V.*, II, pp. 324 s.: « Dopo la materia prima seguono i quattro elementi: fuoco, aria, acqua e terra: i quali, benché si chiamino corpi semplici, perché non sono composti d'altri corpi prima di loro, né in altri corpi prima di loro si risolvono, anzi compongono essi prima, come parti, tutto il mondo inferiore, e poi, mediante le mistioni loro, tutte le cose che nel mondo inferiore si ritruovano; sono non di meno composti di materia e di forma, cioè della materia prima e della loro propia forma sostanziale, la quale è quella che gli fa essere: e perciò si chiama atto, cioè perfezione; il quale atto e la quale forma sostanziale è la più imperfetta perfezione che tra tutte le sostanze ritrovare si possa, conciosia che ella tenga in qualche parte d'accidente... E quanto è maggiore l'unione e l'amicizia loro [degli elementi] nel mescolarsi e unirsi l'uno coll'altro, tanto è più nobile e più perfetto il misto e composto che ne risulta, in tanto che quando la mistione e la complessione giungono al sommo, si genera un corpo così perfetto, rimosse o refratte o adeguate tutte le loro contrarietà e imperfezioni, che egli diviene atto e capace a ricevere la più nobile forma che sia sotto il cielo, cioè la forma dell'uomo, la quale è l'anima nostra intellettiva ».

[6] Cfr. ARISTOTELE, IV, *Physic.*, ff. 26 v. ss. [Bekker 188]; V, *De generat. et corrupt.*, ff. 357 v. s., 372, 375, 382 [Bekker 321 b, 329, 331 a, 334 b]; VARCHI, *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante* cit., e *Sulle tre canzoni degli occhi di F. Petrarca,* lezioni lette nello Studio fiorentino l'anno 1545, in *Opere di B. V.*, II, pp. 387, 462.

[7] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 119 v. s., 126 [Bekker 641 b, 645 a]; VARCHI, *Dell'Amore,* in *Opere di B. V.*, II, p. 328, cit. nella n. 1 a p. 215.

pagina 217:

[1] Cfr. PINO, p. 102 e n. 2, DOLCE, p. 186 e n. 5, nonché ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, f. 127 r. [Bekker 646 a]; VARCHI, *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante* cit.: « Diciamo... che, conciosia cosa che tutti gli uomini desiderino e siano nati atti naturalmente ad apprendere così le virtù come le scienze, tre nientedimeno sono le cagioni principali perché essi o non vi si mettono, o mettendovisi non le conseguono. La prima è la indispo-

sizione della natura, cioè il temperamento della complessione, trovandosi alcuni alcuna volta non solamente tanto debili ed infermi, che non possono sopportare fatica nessuna né di corpo né di mente, ma ancora in modo composti e complessionati per la mala qualità e temperatura degli umori, che di loro parte non sono capevoli, non che altro, dei primi principii delle scienze, parte non credono né ancora alle dimostrazioni, dubitando sempre in tutte le cose ancora che chiarissime... E non è dubbio nessuno, giudiziosissimi uditori, che tali sono gli uomini, e quanto all'ingegno e quanto ai costumi, quali sono le complessioni loro, come dimostra dottissimamente il dottissimo Galeno in quel dottissimo libro dove egli pruova che i costumi dell'animo seguitano la temperatura del corpo; ed Aristotele medesimo non solamente dice che quegli che hanno la carne molle e dilicata sono di buono ingegno, ma afferma eziandio nei *Problemi*, che niuno fu mai in niuna arte o scienza eccellentissimo, il quale non fusse malinconico di natura » (*Opere di B. V.*, II, pp. 399 s.).

[2] Cfr. p. 216 e n. 5.

[3] Per tale bellezza aristotelica cfr. VARCHI, pp. 85 ss., DOLCE, p. 155, e note relative.

[4] Cfr. p. 215 e n. 1, p. 216 e n. 7; ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 119 v. s., 125 v. s., 126, 190 r., 201 r. [Bekker 641 b, 644 b s., 656, 687 a, 695 a]; B. VARCHI, *Della Natura*, lezione letta all'Accademia Fiorentina nel 1547: « La natura è ordinatissima, anzi cagione d'ordine, onde delle cose naturali niuna è disordinata, se non di rado e per accidente; e chi considera l'ordine dell'universo, è forza che conosca in qualche parte la grandissima sapienza di Dio, perché l'ordinare s'appartiene al sapiente, diceva il Filosofo » (*Opere di B. V.*, II, p. 658).

[5] Cfr. p. 216 e n. 5.

[6] Cfr. VARCHI, *Sulla generazione del corpo umano* cit., in *Opere di B. V.*, II, pp. 301 s.

[7] Cfr. ancora VARCHI, *l. c.*: « Non essendo, così il seme dell'uomo come quello della donna, altro che il superfluo dell'ultimo nutrimento, manifesta cosa è che i cibi gioveranno, i caldi a generare i maschi, e i freddi le femmine. E Aristotele nel quarto della *Generazione* dice che l'acque crude e fredde fanno generare femmine... La qualità e condizione dell'aria e degli elementi circostanti arreca gran giovamento, perché, variati gli elementi, si varia la condizione del corpo che dipende da loro: variato il corpo, si variano le superfluità sue, essendo o più digeste o manco... Onde Aristotele nel medesimo luogo di sopra assegnò la cagione del maschio e della femmina colla digestione e indigestione delle superfluità... Perché, come dice Aristotele nel quarto della *Generazione*, i venti meridionali, cioè Austro genera femmine, perché è umido; i Settentrionali, cioè Borea o vero Aquilone, chiamato da noi Tramontana, genera i maschi, perché è freddo »

pagina 218:

[1] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 119, 137, 190 [Bekker 641, 653, 655 b - 656 a, 685 b ss.]; VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 329 (cit. nella n. 3 di p. 212), nonché *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, pp. 394, 397 s.

[2] Cfr. VARCHI, *Sulla generazione del corpo umano*; *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante; Della terra e del cielo*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 284, 394, 397 s., 431.

[3] Cfr. p. 217 e n. 4, nonché ARISTOTELE, V, *De generat. et corrupt.*, ff. 356 r., 357 v. s. [Bekker 320 b, 321 b].

pagina 219:

[1] Cfr. p. 216 e n. 5, p. 217 e n. 4.

[2] Cfr. n. 2 a p. 215.

[3] Cfr. VARCHI, pp. 9, 16, 37, 44, 47, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 98, 109, 113, 127 s., 136, DOLCE, pp. 152, 176, e note relative; nonché ROSCI, *op. cit.*, p. 78: « In tale affermazione la contrapposizione fra ' cose naturali ' e ' natura ', fra il reale visibile e il principio razionale organizzatore (aristotelico), dà un inequivocabile valore al precedente ' imitare ' e quindi alla creazione artistica ».

[4] Cfr. ancora p. 212 e note relative. L'insistenza un po' ingenua con cui il Danti batte sugli stessi argomenti conferma certo la sua buona volontà, ma non le sue doti dialettiche.

pagina 220:

[1] Per la distinzione aristotelica tra ordine « artificiale » e « naturale » cfr., ad es., DANIELLO, *Poetica*, pp. 4 s.: « Ebbe nel vero l'arte, la quale, secondo la diffinizione che di lei fecero gli antichi filosofanti, non è altro che un cotal abito di fare che che sia con diritto modo e ragione [cfr. VARCHI, p. 9 e n. 1], ebbe, dico,... l'arte suo principio dalla natura: ma bene tanto in favore di lei si può dire, che, procedendo essa dalla parte nostra divina ch'è l'intelletto, non pure imita la natura, perché, se solamente intorno a quella imitazione stesse occupata e più avanti non si stendesse, egli non è dubbio alcuno ch'ella non le fosse ancora inferiore di gran lunga ch'ella non è, per esser sempre quegli, ch'alcuna cosa imita, di men valore che la cosa da lui imitata; ma ella è tale che ancora migliore, e più la rende perfetta, ch'essa da sé medesima esser non basta ». Cfr. anche pp. 261 ss.

[2] Per un parallelo tra le arti e l'agricoltura cfr. ancora DANIELLO, *Poetica*, pp. 5 s.: « Ella [l'arte] è tale che ancora migliore e più la rende perfetta [la natura] ch'essa da sé medesima esser non basta. Il che in molti de' parti suoi, e specialmente in quelli che la terra produce, si può chiaramente vedere; nella quale essa insieme con gli spini e co' triboli le cose all'uso del vivere umano pertinenti mescolatamente ci porge.

Laonde se il diligente coltore con artificiosa mano non iscegliesse poi dalle buone erbe e feconde le sterili e le ree, assai men grano che loglio et avenè si mieterebbe, che non si fa. Ma leviamoci ancora alquanto più alto, dall'erbe agli arbori venendo. Ora non veggiamo noi fare il medesimo a molte di quelle piante che dal seme surgono? Certamente sì, conciosia ch'èsse il più delle volte sogliono tralignare et i frutti loro agri et insipidi produrre. Ma se elleno s'inseriscono poi con felici rampolli d'altri frutti diligentemente e maestrevolmente, dolci e saporiti divengono; percioché quelle dalle loro radici, per le quali la virtù et il vigore del terreno si sparge, cibo e nodrimento ricevono, il quale poi digesto (nella guisa che le nutrici, il boccone di pane o d'altra cosa a' bambini porgendo, soglion fare) porgono ai tronchi in esse innestati: la cui virtù per li nuovi ramétti spargendosi, soavissimi frutti e preciosi fuori ne manda. Per tanto dico che niuno... fu né è o fia giamai di questo nome, poeta, vero e legittimo possessore, se prima l'ingegno suo fertile non coltiverà con l'arte ».

[3] Cfr. TEOFRASTO, pp. 25 ss.

[4] Cfr. SCHLOSSER, p. 386: « È poi pienamente sviluppato nel Lomazzo il concetto, grave di conseguenze, che l'arte debba correggere gli errori della natura; che è un evidentissimo allontanarsi dal lieto senso realistico del primo Rinascimento, verso opinioni che tendono ad un *ricorso* di idee medievali ».

[5] Il Danti comincia ora a parallelizzare la difficoltà artistica secondo la diversa perfezione degli esseri inanimati, animati e intellettivi (cfr. ancora l'illustrazione dell'ordine aristotelico del VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 322 ss., *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, p. 344; nonché H. BARBARI, *Compendium scientiae naturalis ex Aristotele*, Venetiis, 1547, p. 5; F. CATTANI, *Panegirico ad amore*, in *I tre libri d'amore*, Vinegia, 1561, pp. 13 ss., 138 s.).

pagina 221:

[1] Per l'« attezza » della materia cfr. DANIELLO, *Poetica*, pp. 69 s. (riprodotto nella n. 2 a p. 215); VARCHI, *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 393 s.: « È ben vero che l'artefice non può introdurre forma alcuna nella materia, se quella non è prima disposta ed ordinata a riceverla; onde se un vasellaio volesse fare alcun vaso e non disponesse prima la terra purgandola e mollificandola, egli non lo farebbe mai, e questo verrebbe non da lui che ha la maestria del fare i vasi, ma dalla materia non bene ordinata e disposta a ricevere l'impressione e la forma del maestro »; CATTANI, *op. cit.*, pp. 9 s. Per le possbili déficienze dell'artefice cfr. ARISTOTELE, II, *De Poetica*, f. 215 v. [Bekker 1460 b]; VARCHI, *Lezione sul sonetto di Michelangelo "Non ha l'ottimo artista alcun concetto"*, letta nell'Accademia Fiorentina l'anno 1547, in *Opere di B. V.*, II, pp. 618 s.: « In due modi

e per due cagioni non obbedisce la mano all'intelletto, o perché non è esercitata e non ha pratica, e questo è difetto del maestro; o perché è impedita da qualche accidente... E questo è difetto della fortuna o d'altri che del maestro; ma in qual si voglia di questi duoi modi, non si possono esercitare in modo che ben vada l'arti manuali, perché la mano è lo strumento delle arti »; DOLCE, p. 171.

[2] Dopo aver esaminato le difficoltà dei composti più perfetti il Danti accenna ai più imperfetti (per i quali cfr. pp. 241 ss. e note relative, nonché VARCHI, *Dell'Amore* e *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 322 ss., 344) e li contrappone ancora all'« ordine artificiale » dell'artista (cfr. p. 220 e n. 1).

pagina 222:

[1] Tutti termini michelangioleschi: cfr. p. 209 e n. 6, p. 211 e n. 2, p. 213 e n. 3.

[2] Cfr. ad es. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 189 s. [Bekker 685 b ss.]; VARCHI, *Lezione sul sonetto di Michelangelo " Non ha l'ottimo artista alcun concetto "* cit.: « Onde, come tutte le cose che mancano d'anima sono per cagione delle piante, e le piante per cagione degli animali, così gli animali sono per cagione degli uomini, essendo l'uomo più perfetto e più nobile di tutti, sì quanto alla perfezione dell'anima, e sì quanto alla nobiltà del corpo. Perciocché, sì come l'animo umano avanza in infinito tutte le cose mortali, così ebbe il più nobile corpo e più perfetto che si potesse trovare quaggiù. E per dirlo più chiaramente, non poteva fare la natura in modo nessuno cosa alcuna più perfetta dell'uomo, né lui medesimo più nobile, o meglio disposto e proporzionato, né quanto alla perfezione e dignità dell'anima, né quanto alla complessione e temperatura del corpo... Diciamo dunque... che l'uomo, quando bene fosse mille volte mortale, come vogliono alcuni, è ad ogni modo senza fallo nessuno il più perfetto in tutte le cose e il meglio organizzato animale non solo che unqua facesse, ma che potesse mai fare la natura, la quale a lui solo ha prodotto tutto quello che ha prodotto o di buono o di bello in qualunque luogo », in *Opere di B. V.*, II, pp. 611 s.

[3] Per tale finalità cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 117 v.: « Ratio autem principium est pariter in rebus tam arte quam natura constituendis. Ubi enim vel per intellectum, vel per sensum medicus sanitatem, opifex aedes definierit, rationes et causas rei, quam facit, reddere solet et cur ita faciat subiungit, quamquam illa, cuius gratia, causa et ratio boni et pulchri, naturae operibus potius quam artis coniuncta est... Materiam enim talem adesse necesse est, si domus aut quivis alius finis futurus sit; atque etiam fieri moverique illud primum oportet, deinde hoc, ac deinceps ad hunc modum itur ad finem, cuius gratia res quaeque et efficitur et est. Eodemque modo in rebus quoque natura gignendis agitur, quamquam demonstrandi modus, necessitatisque ratio

in naturali doctrina diversa atque scientiis speculativis est... Principium enim alteris quod est, alteris quod erit, accommodatur », 118 v., 126 r. [Bekker 639 b, 640 a, 645 a]; VARCHI, *Sulla generazione del corpo umano*, in *Opere di B. V.*, II, p. 294.

pagina 223:

[1] Cfr. p. 220 e n. 1.

[2] In quanto il corpo umano è il più perfetto; cfr. p. 222 e n. 1.

[3] Cfr. pp. 215 e 222, e note relative.

[4] Cfr. p. 217 e note relative.

pagina 224:

[1] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 118 r., 137 [Bekker 640, 652 b - 653 a]; VARCHI, *Sulla generazione del corpo umano*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 284 s., *Sulla creazione ed infusione dell'anima razionale*, lezione letta all'Accademia Fiorentina nel 1543, ivi, pp. 311 s., *Dell'Amore*, ivi, p. 329, *Sul primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, pp. 388, 399 s., *Lezione sul sonetto di Michelangelo " Non ha l'ottimo artista alcun concetto "*, ivi, pp. 611 s.

[2] Cfr. pp. 216 s. e note relative, p. 219 e n. 1.

[3] Cfr. ancora p. 217 e n. 1, e p. 216 e n. 2.

[4] Cfr. p. 222 e n. 3.

[5] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 189 v. - 190 r. [Bekker 687 a]: « Anaxagoras igitur hominem prudentissimum omnium animalium esse ait, quoniam unus omnium manus obtinet; sed recta ratio exigit ut, quoniam prudentissimus omnium est, ideo manus recepit. Manus enim instrumentum sunt; natura autem, ut homo prudens, ita tribuere solet cuique rem qua uti possit: rectius enim tibia dabitur perito tibiae, quam tibiam habenti peritia tibiae addetur. Rem enim minorem maiori potiorique natura addidit, non maiorem nobilioremque minori. Quod si ita melius est, natura autem ex iis, quae fieri possunt, facere solet quod melius sit, homo non propter manus prudentissimus est, sed quia prudentissimus omnium animalium est, ideo manus obtinet. Qui enim prudentissimus est, recte plurimus uti instrumentis potest ».

pagina 225:

[1] Cfr. PINO, p. 102, e n. 3.

[2] Cfr. VARCHI, *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*: « L'intelletto umano non può né apprendere né conoscere cosa alcuna se non mediante i sensi interiori, ed i sensi interiori pigliano e ricevono tutte le cose che pigliano e ricevono dai cinque sensi esteriori, ed i cinque sensi esteriori apprendono e ricevono dai loro obbietti, cioè dalle cose sensibili, come l'occhio i colori, l'udito i suoni, l'odorato gli odori, il gusto i sapori, il tatto o, per dir più fiorentinamente, il tasto le quattro qualità prime,

caldo, freddo, umido e secco, e tutte quelle che nascono e si compongono di queste, le quali si chiamano qualità seconde », in *Opere di B. V.*, II, p. 372.

[3] Cfr. ARISTOTELE, V, *De generat. et corrupt.*, f. 383 v., e VI, *De part. animal.*, f. 118 r. [Bekker 335 a, 640]; BARBARI, *Compendium* cit., f. 6 v.

[4] Anche nell'indicazione delle varie parti del corpo il Danti riecheggia la nomenclatura aristotelica; cfr. ARISTOTELE, VI, *De hist. animal.*, f. 5 [Bekker 491].

pagina 226:

[1] Cfr. VARCHI, p. 86, PINO, p. 98, e note relative; nonché PERER, *op. cit.*, pp. 143 ss.

[2] Cfr. VARCHI, p. 86 e n. 4.

[3] Cfr. ancora VARCHI, pp. 86 s. e note relative. Il Danti sembra impegnarsi a salvare la « proporzione » aristotelica di fronte alle censure platonizzanti.

pagina 227:

[1] Il purismo del Danti, che sembra rispondere alle censure dei fautori della « grazia » platonica, è pienamente avvalorato dalla convinzione con cui egli svolge questa argomentazione naturalistica, le cui radici affondano nelle antiche descrizioni anatomiche e fisiologiche.

[2] Cfr. VARCHI, *Sulla creazione ed infusione dell'anima razionale*, in *Opere di B. V.*, II, p. 320; BARBARI, *Compendium* cit., f. 53 v.

[3] Cfr. ancora PINO, p. 102 e n. 3.

[4] Cfr. p. 217 e n. 1.

[5] Cfr. LEONARDO, f. 118; VARCHI, *Sulle tre canzoni degli occhi di F. Petrarca* cit., in *Opere di B. V.*, II, p. 470: « Quelli che hanno migliore complessione, hanno ancora miglior sangue e conseguentemente migliori spiriti; e quelli sono migliori spiriti, i quali sono più sottili, più chiari, più caldi e più lucidi. E perché la bellezza di fuori mostra la bontà di dentro, quinci è che le donne belle, ed il medesimo s'intende degli uomini, e massimamente nella giovanezza, quando il sangue è tenue e rado, e conseguentemente puro e lucido, hanno gli spiriti chiari e sottili, i quali mediante il movimento del cuore si diffondono per tutte le parti del corpo e massimamente per gli occhi, per lo essere quelli trasparenti e più lucidi di tutte le altre, essendo essi non altramente che uno specchio animato e vivo »; PINO, p. 102.

pagina 228:

[1] Cfr. pp. 216 s. e note relative, 218 s., 223.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 86 ss. e note relative.

pagina 229:

[1] Cfr. VARCHI, p. 88 e note relative.

[2] Ancora una volta (cfr. p. 217 e n. 6) il Danti sembra rispondere alle ragioni platonizzanti del VARCHI, pp. 88 ss. (e cfr. le note relative) · con una argomentazione naturalistica di ascendenza aristotelica (cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 137 v., 189 [Bekker 653, 685 b - 686 b]).

[3] Tali affermazioni sembrano confermare l'intento di correggere le conclusioni del VARCHI, p. 89 ss. (cfr. note relative).

pagina 230:

[1] Cfr. pp. 221 s. e note relative.

[2] L'ingenuo concettismo aristotelico del Danti sembra ora riconoscere quasi di sfuggita le varie possibilità espressive degli artisti (cfr. le distinzioni più tecniche del VARCHI, *Delle parti della Poesia*, lezione letta all'Accademia Fiorentina nel 1553, in *Opere di B. V.*, II, pp. 699 s.). Forse il soggettivismo michelangiolesco esercita, in questo caso, ancora un freno sulla buona volontà del teorico.

[3] Cioè nel progettato libro ottavo. Per la parità dei membri cfr. p. 225.

[4] Cfr. VARCHI, p. 86 e note relative.

pagina 231:

[1] Cfr. PINO, p. 114 e n. 2, DOLCE, p. 156 e n. 2.

[2] Diversamente VARCHI, pp. 89 s. (cfr. note relative e PANOFSKY, p. 153 n. 50: « Nel Danti si unisce lo spirito della metafisica platonicizzante — il quale si manifesta non solo nel far derivare il Bello dal Buono e nel fondare la Bruttezza sulla resistenza della materia, ma altresì nel riconoscimento fondamentale della Bellezza interiore attraverso la bruttezza esteriore..., come prototipo della quale rimarrà sempre il Socrate di Platone —; dicevamo dunque che questo spirito della metafisica platonicizzante si sposa nel Danti in modo caratteristico con lo spirito della filosofia peripatetica della natura e col razionalismo socratico, quale si esprime nel riportare la bellezza interiore al giusto rapporto tra le varie parti del cervello, e nell'adeguamento delle ' compiute proporzioni ' alla compiuta finalità »).

[3] Si noti come il Danti, fiducioso nel suo astratto concettualizzare, rifiuti ogni tipologia (cfr. LEONARDO, ff. 125 ss., e P. GAURICO, *De Sculptura*, a cura di H. Brockhaus, Leipzig 1886, pp. 152 ss.) ed ogni convenienza di « decoro » (cfr. DOLCE, pp. 165 ss. e note relative).

pagina 232:

[1] Su motivi affini dell'anatomia michelangiolesca cfr. GIANNOTTI, *Dialogi*, pp. 41 s., CONDIVI, pp. 72 ss., VASARI, VII, p. 274, già citati nella n. 4 a p. 213. Diversamente DOLCE, pp. 177 s. (e v. n. 7), nonché LEONARDO, f. 118 v.: « Necessaria cosa è al pittore, per essere bono membri-

ficatore nell'attitudini e gesti che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossa, muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze qual nervo o muscolo è di tal movimento caggione, e solo far quelli evidenti e questi ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno che, per parere gran disegnatori, fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paiono a vederli un saco di noci più che superfizie umana, o vero un fascio di ravani, più tosto che muscolosi nudi ».

[2] Cfr. Aristotele, VI, *De sensu et sensibilibus*, f. 4 r. [Bekker 436]: « Naturalis autem est et de sanitate et infirmitate prima cognoscere principia: nec enim sanitatem nec infirmitatem posse fieri carentibus vita. Quare fere naturalium plurimi et medicorum qui magis philosophice artem prosequuntur, illi quidem finiunt ad ea, quae de medicina, hi vero ex iis, quae de natura, incipiunt quae de medicina »; Giannotti, *l. c.*: « Chi è quello che... non faccia giudizio che voi [Michelangelo] abbiate grandissima notizia della notomia? La qual cosa è proprietà del medico »; Condivi, pp. 66 s.: « Non è animale, di che egli [Michelangelo] notomia non abbia voluto fare, e dell'uomo tante, che quelli, che in ciò tutta la loro vita hanno spesa e ne fan professione, appena altrettanto ne sanno; parlo della cognizione che all'arte della pittura e scultura è necessaria, non dell'altre minuzie che osservano i notomisti ».

[3] Il Danti sembra ispirarsi alla critica aristotelica dei filosofi preoccupati solo di indagare cause efficienti e materiali (cfr. Aristotele, VI, *De part. animal.*, f. 118 v. [Bekker 640 b]: « Quod si homo caeteraque animalia membraque eorum natura constent, dicendum profecto de carne, de osse, de sanguine, denique de omnibus tam simili quam dissimili strue compactis, ut de facie, de manu, de pede, qua quodque eorum tale sit, et qua ita constent facultate sive virtute. Non enim satis est eatenus tantum nosse, quibus ex rebus compositum sit, ut igne terrave; sed perinde agendum, ut si de lecto aut de quolibet alio generis eiusdem ageretur: formam enim potius quam materiam eius declarare tentaremus... Igitur si animalium membrorumque unumquodque figura coloreque est, recte Democritus disserit, qui ex iis ipsis putasse animalia constare videtur: quippe qui perspicuum esse dicat, qualis forma sit homo, quasi sua ipse homo figura coloreque pateat. Atqui mortuus homo, quanquam figurae formam habet eandem, tamen homo non est... »; ff. 119 v. s. [Bekker 642 a]: « Principium... rerum natura potius quam materia est. Empedocles etiam in eam interdum incidit, ductus ab ipsa veritate, et substantiam atque naturam esse rationem fateri compellitur: veluti cum os, quid sit, reddit: quippe qui non aliquod elementum unum esse id velit, non duo aut tria, non omnia, sed mixtionis elementorum rationem. Igitur et carnem et caeteras eiusmodi partes hunc eundem in modum esse apertum est »).

pagina 233:

[1] « Difficultà » e « fatica », ancora termini michelangioleschi (cfr. pp. 209 e n. 6, 211 e n. 2, 213 e n. 3, 222 e n. 1).

[2] È singolare che la fiducia del Danti in una « ferma regola » punti proprio su quelle « seste del giudizio » che vogliono alludere alle michelangiolesche e anticanoniche « seste negli occhi » (cfr. MICHELANGELO, p. 82 n. 2, nonché la n. 2 a p. 212). Evidentemente il trattatista crede di poter tradurre la rivoluzionaria esperienza del Buonarroti in un nuovo canonismo che, scolastico e prudente, limiti la propria validità alla pittura e alla scultura. Ben diverso era stato l'orizzonte del « giudizio » buonarrotiano, il quale accanto alle « licenze » scultoree e pittoriche aveva attuato con pari energia quelle architettoniche (basti pensare alle fiorentine; cfr. VASARI, T, p. 975). Diversa è l'opinione di CLEMENTS, *op. cit.*, pp. 330 s.: « In his *Trattato*... he [Danti] claimed for Michelangelo the discovery of the authentic proportions of the human body, thanks not only to long study of anatomy but equally to this ' intellectual vision '. He even goes so far as to posit replacement of ' material compasses ' by ' compasses of judgment ' as the ultimate purpose of striving for perfect proportions ».

pagina 234:

[1] In questo capitolo il Danti tiene a sottolineare l'importanza del proprio « ordine » aristotelico, da cui deve dipendere la più tradizionale proporzione (cfr. anche p. 216 e n. 1).

[2] Cfr. pp. 225 s. e 230, nonché DANIELLO, *Poetica*, pp. 118 ss.

[3] Cfr. VARCHI, p. 39, PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 104, 115 ss., DOLCE, pp. 171, 174, 179 s., e note relative.

[4] Il Danti si contrappone consapevolmente, ispirandosi alle michelangiolesche « seste del giudizio », alle « quantità » fisse dei suoi contemporanei (cfr. PINO, pp. 104 ss., DOLCE, pp. 174 ss., e note relative).

[5] Cfr. ancora p. 216 e n. 1, e DANIELLO, *Poetica*, pp. 118 ss.

pagina 235:

[1] Cfr. il capitolo precedente, pp. 233 s. e note relative.

[2] Cfr. pp. 215 ss., 218 ss., e note relative.

[3] Cfr. pp. 220 s. e note relative.

[4] Cfr. pp. 221 s. e note relative.

[5] Cfr. pp. 222 s. e note relative.

[6] Cfr. pp. 228 ss. e note relative.

[7] Cfr. pp. 231 ss. e note relative.

[8] Cfr. pp. 215 s., 233 s., e note relative.

[9] Proprio l'interesse del Danti per un « ordine » universale avvalora la puristica buona fede del suo aristotelismo.

[10] Cfr. pp. 219 s. e n. 1 a p. 220, nonché ARISTOTELE, II, *De Poetica*,

f. 215 v. [Bekker 1460 b]: « Quia... poeta est imitator, quemadmodum utique vel pictor vel quis alius imaginum expressor, necesse est imitari trium existentium numero unum aliquod semper: aut enim qualia fuere vel sunt, vel qualia aiunt et videntur, vel qualia esse oportet »; f. 216 r. [Bekker *ibid.*]; e DANIELLO, *Poetica,* pp. 42 s.: « A questi [al poeta] si concede amplissimo privilegio di poter finger molte cose a sua voglia e di lasciar sempre di non pur descriverne la cosa tale quale ella è, ma di aggiungervi del suo tutte quelle cose ancora che a quella — quando ben vere non fossero — possono grazia e vaghezza recare. Ben è vero che egli dee sempre vedere ch'esse al vero somiglianti siano. Come de' denti del dragone da Cadmo seminati si legge, che uomini armati produssero. I quali se in un istante sopra la terra s'avessino veduti apparire, ciò sarebbe pur troppo fuori del verisimile stato; ma, cominciando prima pian piano a muoversi le glebe della terra et indi a poco a poco a surger fuora de' seminati solchi le lancie, poscia a discoprirsi i pennacchi e le celate e non molto dopo gli omeri, il petto e le braccia e finalmente tutta la persona: è fatto con tanta grazia e tanta leggiadria, che, se la cosa dovesse esser vera, per ch'ella altramente non potesse avenire di quello ch'egli la ci dipigne. E Dante ancora, volendoci descriver lo 'nferno... ».

pagina 236:

[1] Cfr. VARCHI, p. 40 e n. 6.

[2] Cfr. la n. 10 a p. 235.

[3] Sulla tradizionale supremazia della architettura cfr. VARCHI, pp. 16 s., 21 s., VASARI, p. 60, e note relative.

[4] Il Danti riecheggia le premesse aristoteliche del VARCHI, pp. 9 s. (cfr. PINO, p. 119). Diversamente DOLCE, pp. 157, 164 (e cfr. note relative).

[5] Cfr. VARCHI, pp. 38, 44 s., 50, VASARI, pp. 60 ss., PONTORMO, pp. 67 s., SANGALLO, p. 73, PINO, p. 129, e note relative.

[6] Ideale proprio degli ammiratori dell'« universalità » di Michelangelo; cfr. VARCHI, pp. 34 e 50, PONTORMO, pp. 68 s., CELLINI, pp. 80 s., e soprattutto VASARI, pp. 59 s. e T, pp. 947 s.: « Il benignissimo Rettor del Cielo... si dispose mandare in terra uno spirito [Michelangelo] che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sé solo, a mostrare che cosa siano le difficultà nella scienza delle linee, nella pittura, nel giudizio della scultura e nella invenzione della veramente garbata architettura ».

[7] Affermazione tradizionale della universalità della pittura; cfr. VASARI, p. 61, PINO, pp. 106, 121 s., e note relative.

[8] Affermazione anch'essa tradizionale a proposito dell'« ornamento » della pittura, cfr. VARCHI, pp. 22, 39, DOLCE, pp. 157, 161 ss., e note relative.

[9] Cfr. VARCHI, p. 50, CELLINI, p. 81, e note relative.

[10] Cfr. invece PONTORMO, pp. 68 s. e note relative.

[11] Diversamente VARCHI, p. 50, CELLINI, p. 81 (e cfr. note relative), nonché VASARI, T, pp. 36 ss.

pagina 237:

[1] Si noti come il Danti tiene ad aggiungere alle argomentazioni filosofiche del VARCHI questa constatazione, ispiratagli certo dalla universalità di Michelangelo.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 43 s., VASARI, p. 60, MICHELANGELO, p. 82, PINO, p. 127, e note relative.

[3] Cfr. VARCHI, pp. 17, 21 s., 29, VASARI, p. 60, e note relative.

[4] Il disinteresse del Danti per l'architettura si rifugia ancora una volta nella erudizione dei suoi cultori (cfr. p. 213 e n. 6), senza nemmeno intuire, in questo campo, la problematicità michelangiolesca (cfr. p. 233 e n. 2) già acutamente individuata dallo storico Vasari (T, p. 975).

[5] Cfr. p. 213 e n. 5.

[6] Cfr. p. 212 e n. 2, p. 233 e n. 2, p. 234 e n. 4. A proposito delle « misure degli antichi e moderni » cfr. PINO, pp. 104 ss. e note relative, DOLCE, pp. 174 ss. e note relative. A proposito della contraddizione tra « moto » e « misure » cfr. ancora i dubbi del PINO, p. 103 e n. 7.

pagina 238:

[1] Cfr. p. 227 e n. 5.

[2] Cfr. p. 226 e n. 1 .

[3] Cfr. p. 231 e n. 3.

pagina 239:

[1] Cfr. p. 233 e n. 2, p. 237 e n. 4.

[2] Cfr. ancora p. 231 e n. 3.

[3] Non nel secondo, ma nel primo: cfr. pp. 216 ss. e note relative.

pagina 240:

[1] Il Danti allude al ben noto procedimento selettivo già raccomandato anche dal PINO, p. 99 (e cfr. n. 1) e dal DOLCE, p. 172 (e cfr. n. 3).

[2] Anche il Danti sembra temere i pericoli di una carente esperienza personale (cfr. PINO, p. 99 e n. 1; DOLCE, p. 172 e n. 4), sebbene non creda all'efficacia del procedimento selettivo.

[3] Si noti come l'ingenuità teorica del Danti attribuisca al Maestro una dimostrazione ben lontana dalla sua problematica, soggettiva e platonica (cfr. CONDIVI, pp. 80 s., e VASARI, VII, p. 275).

[4] Cfr. N. IVANOFF, *Il concetto dello stile nella letteratura artistica del '500*, Trieste, 1955, p. 16: « Già l'Armenini nei suoi *Veri precetti della Pittura* (1594) dichiarava: 'Credasi che se Zeusi, oltre alla tanta diligenza che egli usò, non avesse posseduto da sé *singolare maniera*, non avrebbe mai accordato insieme le belle membra diverse che lui tolse da tante vergini... ' ».

[5] La « candidezza » del Danti (cfr. p. 209) nell'interpretare le notizie condiviane (cfr. CONDIVI, pp. 12 s., 66 s., 72 ss.) è certo ben manifesta.

pagina 241:

[1] Questa fede del Danti nell'autenticità michelangiolesca della propria « regola » trova la più significativa attuazione nel purismo delle sue statue (cfr. n. 4 a p. 210).

[2] È una distinzione derivata da quella aristotelica tra « storia » e « poesia »: ARISTOTELE, II, *De Poetica*, ff. 215 v. s. [Bekker 1460 b]: cit. nella n. 10 a p. 235, e f. 207 v. [Bekker 1451]: « Perspicuum autem ex dictis et quod non ea quae facta sunt dicere, hoc poetae opus est, sed qualia utique fieri debuerunt et ea quae effici possunt secundum verisimile vel necessarium. Historicus enim et poeta non eo quod aut metris adhibitis, aut sine metris dicant, differunt... Verum hoc discrepat, quia hic dicit ea quae facta sunt, hic autem qualia fieri debuerunt. Quare et philosophicum magis et magis studiosum poesis quam historia est; poesis enim potius quae in universum, historia vero quae singillatim fiunt, dicit »; DANIELLO, *Poetica*, pp. 41 s.: « Non è tenuto il poeta, com'è l'istorico, di descrivere le cose tali, quali elle veramente state et avenute sono; ma ben quali esser devrebbono. Et in questo massimamente è egli dal poeta differente l'istorico, non per lo scriver o non scriver in verso le cose loro, come alcuni scioccamente credono... Essi si sono differenti in ciò, che quegli [lo storico] è tenuto a narrare le cose semplicemente, senza aggiungervi o ménomarvi alcun'altra cosa; che quando egli ciò non facesse, non meriterebbe d'esser fra gli istorici annoverato. Laonde a questi [al poeta] si concede amplissimo privilegio di poter fingere molte cose a sua voglia... [vedasi il seguito alla n. 10 a p. 235] ». Cfr. inoltre SCHLOSSER, pp. 385 s.; E. GRASSI, *Giovambattista Armenino e alcuni motivi della storiografia artistica del Cinquecento*, « L'Arte », L, 1948, pp. 3 s. dell'estr.; ROSCI, *op. cit.*, pp. 78 s.: « La razionale stilizzazione del Danti nasce ancora dalla natura; ma dalla conoscenza, e non più, come nel Vasari, dalla semplice osservazione della natura. Il risultato è la distinzione fra ' ritrarre '... e ' imitare '... Tale risultato è fatalmente accademico: è conservata tuttavia la fondamentale validità dell'originaria distinzione aristotelica fra Storia e Poesia, in cui è insito il concetto della trasformazione della realtà naturale in visione d'arte, mediante lo stile »; E. BATTISTI, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, p. 255.

[3] Cfr. p. 236 e n. 5.

[4] Il Danti inizia ora una scrupolosa classificazione delle cose che si possono « imitare » o « ritrarre », a seconda della loro perfezione nell'« ordine » universale.

pagina 242:

[1] I due elementi sono, come il Danti chiarisce subito dopo, l'acqua e la terra. Per i corpi nell'« aggregato de' cieli » cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 330 s.

[2] La solita distinzione tra « naturale » e « artificiale » (cfr. ad es. VARCHI, p. 88 e n. 2).

[3] Cfr. p. 216 e note relative.

[4] Cfr. pp. 216 ss. e note relative.

[5] Cfr. ancora p. 216 e nn. 3 e 4.

[6] Classificazioni scolastiche e correnti (cfr. ad es. VARCHI, *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 344; BARBARI, *Compendium* cit., ff. 5 e 43; CATTANI, *op. cit.*, pp. 13 ss., 138 ss.).

[7] Cioè i cosiddetti « misti perfetti », cfr. pp. 243 ss. e note relative.

[8] ARISTOTELE, V, *De generat. et corrupt.*, ff. 363 v. s. [Bekker 324 b], VARCHI, *Sopra il secondo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 424.

pagina 243:

[1] Si noti come l'indagine naturalistica del Danti, seppur diligente, s'inceppi tra ripetizioni e timidi trapassi, priva com'è di quella sicurezza distributiva che si riscontra sempre nel Varchi (cfr. ad es. *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 388).

[2] Anche la « convenienza » è dunque per il Danti un problema razionale, che prescinde dalla casistica del « decoro », cara, ad es., al DOLCE (cfr. pp. 165 s. e note relative).

[3] L'informazione naturalistica ispira questa volta al Danti una deduzione « universale » per l'architettura (cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 327: « A' misti imperfetti succedono... i perfetti, che sono quegli i quali, secondo i migliori filosofi, oltra la complessione che risulta in loro dalla mistione degli elementi di che sono composti, hanno una loro propria forma sostanziale, come si vede nelle pietre preziose e in tutte le maniere e miniere de' metalli... E che egli abbiano, oltra la complessione nata in loro delle prime qualità degli elementi, un'altra forma loro propria, il che alcuni niegano, si può provare così: quelle cose, le quali hanno diverse forze e diverse operazioni, hanno forme e nature diverse e in somma sono differenti di spezie... »; *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, II, p. 388).

[4] Cfr. pp. 216 ss. e note relative.

[5] Cioè nel progettato libro secondo (cfr. p. 268).

[6] L'incertezza del Danti nell'enunciare i gradi dell'« ordine » aristotelico è evidente: egli enuncia la classificazione dei « misti » solo dopo aver esaurito la « proporzione figurale » degli inanimati, anteponendo la « forma » dei corpi, che evidentemente lo attrae, alle loro proprietà specifiche. È un procedimento del tutto diverso dalle dimostrazioni varchiane (cfr. anche p. 243 e n. 1).

[7] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 325: « Nel terzo ordine degli enti si pongono i misti imperfetti: chiamansi imperfetti tutti que' misti, i quali non hanno una forma sustanziale propria, la quale dia loro l'essere, ma ritengono solamente le qualità e le forme di quegli elementi de' quali sono composti, o per meglio dire mescolati; e questi sono di due maniere, perché alcuni ritengono la forma d'uno elemento solo, e degli altri nonnulla o molto poco, tanto che si possono chiamare più tosto o tinti o imbrattati di loro, che composti o mescolati, quali sono le pioggie, le rugiade, la cenere e altre cose così fatte: alcuni altri sono composti e compatti, per dir così, di più elementi congiunti e ammassati insieme, i quali par bene che abbiano, ma veramente non hanno, alcuna forma sostanziale che sia loro propria; quali sono la gragnuola, la neve, la brina e altri cotali »; *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, II, pp. 344, 388.

[8] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 327, cit. nella n. 3 a p. 243.

[9] Cfr. TEOFRASTO, *De lapid.*, pp. 340 s.: « Eorum quae intra terram consistunt, alia ex aqua sunt, alia e terra: ex aqua genera metallorum ut argentum, aurum et cetera, e terra lapis et quaecunque genera lapidum exquisitiora et si quae sunt ipsius quoque terrae peculiares naturae aut colore aut laevitate aut densitate aut alia quadam facultate insignes... Haec igitur omnia, ut verbo dicam, ex pura quadam et aequabili materia constare censendum est, sive confluxu seu pèrcolatione facta, sive... alio modo excretione facta. Fortasse enim contingit ut haec isto modo, illa hoc, secus alia generentur et sic evenit ut et laevia et densa, splendida, pellucida sint et cetera huiusmodi habeant; quoque aequabilius sit unumquodque eorum atque purius est eo magis et illae virtutes iis insunt... Natura lapidum plura habet peculiaria; in terra enim colorum, lentoris, laevitatis, densitatis et eiusmodi frequentia sunt discrimina, alia vero rara »; e ancora VARCHI, *Dell'Amore, in Opere di B. V.*, II, p. 327, *Sopra il secondo canto del Paradiso di Dante*, ivi, II, p. 424.

pagina 244:

[1] Cfr. VASARI, T, pp. 29 ss.

[2] Cfr. i rinvii della nota n. 9 a p. 243.

[3] Cfr. p. 243 e n. 7.

[4] Cfr. ancora VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 325: « E generalmente tutte le impressioni che si fanno, non pure sotto la terra e nella sua superficie, come i fonti e molti di quegli che si chiamano con voce arabica minerali e mezzi minerali, ma ancora in tutta l'aria, sono e si chiamano misti imperfetti: i quali perché si generano di materia diversa e si fanno in diversi luoghi, è necessario sapere prima di che, e poi dove si facciano. Quanto al primo capo, cioè di che si generino, avemo a presupporre quello che ne mostra il senso: che per virtù de'

raggi solari si levano sempre, così dalla terra e massimamente quando ella è bagnata, come dall'acqua, alcuni aliti o vero fumi, i quali si chiamano propriamente esalazioni... Da' vapori si generano le nugole, le pioggie, la gragnuola, la neve, la brina e altre simili a queste ». Alla limitazione del « senso » corrisponde la possibilità di « ritrarre » i « misti imperfetti » (cfr. p. 246).

pagina 245:

[1] Come già abbiamo osservato (cfr. n. 6 a p. 243), la « forma » ha il sopravvento nella classificazione del Danti, che adegua ad essa i gradi dell'« ordine » universale aristotelico. Invece di dare la precedenza alla « imperfezione » e alla « perfezione » dei misti, egli si lascia, fors'anche per la sua esperienza di orafo, attrarre dalla « solidità » e dalla « trasparenza », cui sottomette, appunto, la casistica dei misti.

[2] Cfr. ancora Varchi, *Sopra il secondo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 424.

[3] Cfr. p. 243 e n. 9.

[4] Cfr. Teofrasto, *De lapid.*, p. 343, Varchi, *Sopra il secondo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 413.

[5] Cfr. Teofrasto, *De lapid.*, pp. 341, 343, 345.

pagina 246:

[1] Cfr. Teofrasto, *De lapid.*, pp. 340 s.; Varchi, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, p. 327; *Sopra il secondo canto del Paradiso di Dante*, ivi, II, p. 424.

[2] Cfr. p. 244 e n. 4.

[3] Il « giudizio dell'occhio » si deve dunque universalizzare per riuscire valido. Ancora una volta le esigenze naturalistiche del Danti risultano del tutto diverse da quelle soggettivistiche del Buonarroti.

[4] Cfr. p. 242 e n. 6.

pagina 247:

[1] Cfr. pp. 217 ss., 221 s., e note relative.

[2] Nonostante l'interesse per l'« ordine » universale, il Danti riduce, da dilettante quale è, le classificazioni aristoteliche dei corpi vegetativi ai loro generi estremi; cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 488 ss., 491 [Bekker 815 ss., 818 b - 819 a]; Teofrasto, p. 5: « Sunt autem prima et summa genera, quibus vel omnes, vel pleraeque continentur stirpes, arbor, frutex, suffrutex, herba. Arbor itaque est quod ab radice, trunco solitario, ramosum, nodosum haud facile solubile assurgit, ut olea, ficus, vitis. Frutex autem quod ab radice statim in ramos divisum est, ut rubus, paliurus. Suffrutex, quod a radice multos stipites multosque ramos gerit, ut sisymbrium (?) et ruta. Herba quod ab radice foliatum provenit sine stipite, cuius caulis semina fert, ut frumenta et olera »; Varchi, *Dell'Amore*,

in *Opere di B. V.*, II, p. 327: « Tra le cose aventi l'anima sensitiva e le mancanti d'ogni anima, sono nel quinto grado le piante, cioè l'erbe, i frutici e gli alberi: sotto i frutici comprendiàno i frutici: gli arbori senza dubbio sono più degni dell'erbe e de' frutici, e tra gli arbori medesimi se ne truovano alcuni di tanta perfezione, che pare in un certo modo che s'accostinó alla natura degli animali, e alcuni altri per lo contrario di tanta imperfezione, che non si possa discernere se sono radici o metalli. Hanno l'anima vegetativa, mediante la quale si nutriscono, crescono e generano cosa a loro somigliante. Onde Aristotele, se bene non le chiamò animali, come fece alcuna volta Platone, perché non sentono né si muovono di movimento locale, né hanno il destro e il sinistro, ma solo il di sopra e il di sotto, le chiamò nientedimeno animate o animanti: il che non vollero fare gli Stoici, al contrario di coloro i quali, dando loro il sentimento, le facevano più nobili degli animali, dicendo che esse aveano generalmente più lunga vita di loro ».

[3] Cfr. ARISTOTELE, V, *De plantis*, f. 491 v. [Bekker 819]; TEOFRASTO, pp. 3, 5, 6 s., 11 ss., 110, 112 s.

[4] Cfr. pp. 245 s. e note relative.

[5] La buona volontà del Danti cerca di animare le sue schematiche e scolastiche cognizioni con qualche dato di esperienza diretta (cfr. le osservazioni ben altrimenti scientifiche di ARISTOTELE, V, *De plantis*, ff. 488 ss. [Bekker 815 ss.], e TEOFRASTO, pp. 119 s.: « Pars steriles, pars fructiferae sunt [plantae]. Omnino ex herbaceis aliae ad foliorum generationem usque progrediuntur, aliae caulem quidem floremque, non autem fructum absolvunt, aliae fructum etiam ut naturae perfectissimum munus, nisi forte nonnullae, ut et in arborum genere fit, vel sine flore fructiferae. Foliorum quoque non minor est differentia, sed plures etiam quam in arborum genere, et ab harum foliis suum habent discrimen. Summa fere differentia est ea, quod alia pedunculi ope adnexa sunt, alia protinus assident, alia caulis appendici cuidam. Quum generant in nonnullis (caulis) primum evolvitur, in plurimis vero folia, quae ab initio fere maxima et potissmum edulia evadunt... »). Notisi SCHLOSSER, p. 385: « Egli [il Danti] trae i suoi esempi in primo luogo dal mondo vegetale; non so se sia o no trovato da lui quello del migliore (e quindi più bello) sviluppo della chioma degli alberi, che protegge le radici dalla troppa umidità come dal troppo sole ».

[6] Cfr. ARISTOTELE, V, *De plantis*, f. 492 [Bekker 820]; TEOFRASTO, pp. 89 s., 140 s.

pagina 248:

[1] Lo schematico ragionamento del Danti mira ad un finalismo elementare, ingenuo rispetto alla vastità delle osservazioni aristoteliche (cfr. ARISTOTELE, V, *De plantis*, ff. 492, 497 s. [Bekker 820, 826 - 827 a]; TEOFRASTO, pp. 109 s., 112 s., 122 s.

[2] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 492, 496 v. s. [Bekker 820, 825 b-827 a]; Teofrasto, pp. 12 ss., 58 ss.

[3] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 492 v., 498 [Bekker 820 b, 827 b - 828 b].

pagina 249:

[1] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, f. 492 [Bekker 820]; Teofrasto, pp. 12, 14 ss., 119 s.

[2] La scolastica informazione consente al Danti, a proposito degli esseri vegetativi, una certezza ottimistica, non condivisa dagli specialisti (cfr. ad es. Teofrasto, p. 5: « Hae definitiones sic accipi debent ut quae summatim et in universum positae sint. Nonnullae enim [plantae] variare videntur, aliae etiam culturae ope mutari atque a natura sua discedere »).

pagina 250:

[1] Sugli « accidenti » dei vegetativi cfr. Aristotele, V, *De plantis*, f. 497 [Bekker 826]; Teofrasto, p. 83.

pagina 251:

[1] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 491 s., 493 v., 497 v., 498 [Bekker 819-821 a, 822, 827 a, 827 b - 828 b]; Teofrasto, pp. 3 s., 6 s., 11 ss. Il Danti insiste ancora su pochi concetti fondamentali e in base ad essi riduce la casistica scientifica.

pagina 252:

[1] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 491 r.: « Differentiae vero plantarum in suis partibus cognoscuntur pulchre, ut et figurae ipsarum tum e colore, tum e raritate ac spissitudine, asperitate ac lenitate, tum aliis omnibus quae ipsis accidunt differentiis, in aequalitate et augmento naturali, in decremento, in magnitudine ac parvitate », 491 v., 492 v., 493, 498 [Bekker 819, 820 b, 821, 827 b - 828 b]; Teofrasto, pp. 3 s., 6 s., 11 ss.

[2] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 494, 497 [Bekker 822 s., 826-827 a]; Teofrasto, pp. 1 s.

[3] Cfr. Aristotele, V, *De plantis*, ff. 491 v., 497 v., 498 [Bekker 819-821 a, 827 a, 827 b - 828 b]; Teofrasto, pp. 16, 105 s.

[4] Cfr. p. 241 e n. 2.

[5] Cfr. ancora p. 241 e n. 2.

pagina 253:

[1] Cfr. Aristotele, II, *De Poetica*, f. 207 v. [Bekker 1451], e Daniello, *Poetica*, pp. 41 s., entrambi riprodotti nella n. 2 a p. 241.

[2] Cfr. Aristotele, II, *De Poetica*, ff. 215 v., 216 r. [Bekker 1460 b] (citati nella n. 10 a p. 235), f. 207 v. [Bekker 1451] (cit. nella n. 2 a p. 241); Daniello, *Poetica*, pp. 41 s. (cit. nelle stesse note).

[3] Proprio per chiarire quali cose si possono « imitare » e quali « ritrarre » il Danti, fin da p. 241, ha delineato una classificazione conforme all'« ordine » universale aristotelico. Sulla « attezza » come metro di perfezione cfr. pp. 222 s. e note relative.

[4] Cfr. pp. 230 s. e note relative. Ancora una volta (cfr. pp. 231 e n. 3, 243 e n. 2) la logica preclude al Danti interpretazioni stilistiche del « diletto » (si ricordino quelle classicistiche e controriformistiche del Dolce, pp. 188 ss. e note relative).

pagina 254:

[1] Cfr. Aristotele, V, *De plantis,* ff. 488 s. [Bekker 815-817 a]; VI, *De part. animal.*, f. 142 r. [Bekker 655 b - 656 a]: « Stirpium natura quoniam stabilis est, non ex multis ac variis partibus dissimilaribus constat, quippe cum ad paucas actiones paucorum instrumentorum usus requiratur »; Varchi, *Dell'Amore,* in *Opere di B. V.*, II, pp. 322 ss., *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante,* ivi, II, pp. 344, 388.

[2] Cfr. pp. 237 ss. e note relative.

[3] Cfr. pp. 221 s., 237, e note relative.

[4] Si noti come il Danti affronti in maniera razionale anche i problemi della « storia » (cfr. invece Varchi, p. 39, Pontormo, p. 68, Pino, pp. 115 s., Dolce, pp. 188 ss., e note relative).

[5] Cfr. n. 1; Varchi, *Dell'Amore,* in *Opere di B. V.*, II, p. 328: « Avendo dunque la natura fatto le piante, nelle quali non è distinto il maschio dalla femmina, e volendo fare nel sesto grado [dell'ordine universale] gli animali bruti, ne' quali oltra cotale distinzione e oltra tutte le perfezioni che si truovano nelle piante, si ritrovasse ancora il sentimento, il movimento locale e il destro e sinistro, e parendole questo troppo gran salto, fece nel mezzo tra le piante e gli animali alcuni viventi... ».

pagina 255:

[1] Cfr. pp. 225 e 230.

[2] Cfr. ancora p. 254 e n. 1.

[3] Il Danti, seppur avverso alle misure fisse, sembra qui riecheggiare le partizioni dei sostenitori della quantità (cfr. Pino, pp. 104 s., Dolce, pp. 174 s., e note relative). Per le parti dell'occhio cfr. le premesse anatomiche dei trattatisti di prospettiva (ad es. *Prospettiva del Vignola, con commento di Ignazio Danti* [1ª ediz. 1583], Roma, 1642, pp. 2 ss.).

[4] Cfr. pp. 225, 230.

[5] Nel progettato libro nono: cfr. p. 269.

[6] Cfr. p. 254 e note relative.

pagina 256:

[1] Cfr. pp. 231 ss. e note relative.

[2] Allo scrupolo raziocinante del Danti non corrisponde, come già abbiamo accennato a proposito delle caratteristiche degli esseri vegetativi (cfr. p. 247 e nn. 2 e 5, p. 248 e n. 1, p. 249 e n. 2), una disposizione scientifica. Egli tende a chiare deduzioni, che facilitino l'artefice evitando di impegnarlo in analisi minute e difficili. Un sommario purismo logico inclina, in tal modo, ad una singolare accademia.

[3] Cfr. pp. 254 s. Il Danti ha scelto gli esempi tra i generi più cari alla trattazione aristotelica (cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 196 v., 198, 201 [Bekker 690 b, 692 b, 695], *De hist. animal.*, ff. 15 v., 16 s., 27, 38 v. [Bekker 503 b - 504 a, 504 b - 506 b, 518 b - 519 a, 533]).

[4] L'artista deve dunque graduare la propria ricerca secondo i risultati dell'indagine naturalistica (cfr n. 2 precd.).

[5] Il Danti continua a semplificare le classificazioni aristoteliche (cfr. p. 247 e n. 2), le quali distinguevano gli animali in « perfetti » e « bruti » (cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 328 s., *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, ivi, II, p. 388; CATTANI, *op. cit.*, pp. 13 ss.).

[6] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 328 s.: « Degli animali si possono fare moltissime divisioni, ma noi, non ricercando la materia nostra più oltra, diremo solamente che alcuni sono aerei, alcuni marini o vero acquatici, e alcuni terrestri: e tutti, qualunque siano, non si generano e non albergano, se non in due elementi soli: in mare e in terra; benché alcuni, i quali perciò si chiamano grecamete pirausti, si dicono generarsi e vivere nel fuoco elementare, non nel nostro, nel quale vive la salamandra, e non è veramente fuoco... Ora, comunquemente si sia, tutti gli animali, o terrestri, le spezie dei quali sono quasi infinite, o marini, i quali sono, se non più perfetti, certo di più spezie e maggiori e per conseguenza di più lunga vita, o veramente aerei, hanno così l'amore come l'odio tanto maggiore e più degno delle piante, quanto sono ancora più perfetti ».

pagina 257:

[1] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, f. 196 v. [Bekker 690 b]: « Sanguinea vero ovipara partim quadrupeda sunt, partim expeda, quale unum tantummodo genus serpentum est ».

[2] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De hist. animal.*, f. 38 r. [Bekker 532 b - 533 a]: « Nunc de sensibus disserendum est. Non enim pariter in omnibus vis inest sentiendi; sed aliis sensus omnes, aliis pauciores dedit natura. Sunt sane sensus, qui plurimi habeantur et supra quos nullum adesse alium generis sui noverimus, numero quinque: visus, auditus, olfactus, gustus, tactus. Homo igitur et quaecumque terrestrium animal generant, atque etiam quae et saguinem habent et animal pariunt, omnia hos omnes habere sensus videmus, nisi quid laesum lacessitumque sit, quale genus

talparum, cui visus deest »; *De sensu et sensibilibus*, f. 4 v. [Bekker 436 b - 437 a]; *De iuventute et senectute*, f. 149 r. [Bekker 467 b]; nonché pp. 222 s. e note relative.

[3] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De sensu et sensibilibus*, f. 4 v. [Bekker 436 b - 437 a], *De part. animal.*, f. 119 v. [Bekker 641 b - 642 a]; CATTANI, *op. cit.*, pp. 13 ss.

[4] Cfr. VARCHI, *Dell'Amore*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 328 s.; *Sulla generazione del corpo umano*, ivi, II, p. 294.

[5] Cfr. pp. 255 s. e note relative.

pagina 258:

[1] Il Danti si affida ancora ai risultati dell'osservazione aristotelica (cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.* e *De hist. animal.*, nei passi citati nella n. 3 a p. 256) e in base ad essi consiglia l'uso dell'anatomia (cfr. p. 256 e nn. 2 e 4).

[2] Si noti la genericità dell'ormai sfruttata deduzione (cfr. ad es. pp. 222 s., 224 ss., 249).

[3] Cfr. ancora ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, f. 196 v., *De hist. animal.*, f. 17 r. [Bekker 690 b, 505 b]. Il Danti così applica rigorosamente le norme esposte a p. 256 (e cfr. ivi le nn. 2 e 4). A proposito della « piccolezza » il trattatista impiega un ennesimo argomento aristotelico (cfr. ARISTOTELE, II, *De Poetica*, f. 207 r. [Bekker 1450 b - 1451 a], cit. nella n. 1 a p. 216).

pagina 259:

[1] Cfr. p. 257 e n. 2, e ancora ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, ff. 143 v., 144 s., 146 v. s., 148 s. [Bekker 657, 658 b - 659 a, 660].

[2] Questa semplicistica suddivisione dei volatili conferma come il trattatista cerchi di tradurre le sistematiche osservazioni aristoteliche in formule elementari, utili al proprio fine dimostrativo (cfr. pp. 247 e n. 2, 248 e n. 1, 249 e n. 2, 256 e n. 2).

[3] Cfr. ARISTOTELE, VI, *De part. animal.*, f. 198 [Bekker 692 b - 693 a]: « Pennatum... genus omnium avium est idque proprium habet ad caetera animalia. Cum enim alia pilo, alia squama aut cortice tegantur, aves penna opertae sunt, pennamque habent fissam, nec simili specie atque ea quae totipenna a pennae continuitate appello. His enim fissa, illis infissa est penna, et altera excaulis, altera caulata est... Alae... pro brachiis et prioribus pedibus dependent, membrum peculiare avium: quam ob rem pro scapulis extrema alarum dorso adhaerent. Crura ut in homine bina, sed introflectenda, ut quadrupedum suffragines, non ut hominis poplites foras. Alas autem, quas vicem crurum priorum complere modo diximus, in orbem agunt. Bipes necessario est genus avium, inter ea quae sanguinem habent, atque etiam aligerum. Cum enim sanguinea quaeque non pluribus quam quaternis notis moveantur, membra pendentia quaterna avibus

quoque sunt, ut caeteris gressilibus et pedestribus, quamquam illis brachia aut crura quaterna, avibus vice crurum priorum brachiorumve ala commune datum est membrum: hac enim volatiles sunt. Quae quidem volandi vis in avis essentia continetur »; *De hist. animal.*, ff. 15 v., 27 [Bekker 503 b - 504 a, 518 b - 519 a].

[4] Cfr. p. 257.

[5] Probabilmente nel progettato libro tredicesimo; cfr. p. 269.

pagina 260:

[1] Il solito monotono richiamo ai princìpi generali enunciati a pp. 224 ss.

[2] Cfr. p. 258 e n. 3. Ma per l'analisi scientifica di Aristotele anche gli insetti avevano la loro importanza (cfr. Aristotele, VI, *De hist. animal.*, ff. 37 s. [Bekker 531 b - 532 b]).

pagina 261:

[1] Una nuova suddivisione, ancora più empirica e semplicistica di quella dei volatili (cfr. p. 259 e n. 2).

[2] Si noti come l'astrazione del teorico può cedere, proprio in questo esempio, all'antinaturalismo del Buonarroti.

[3] Cfr. Aristotele, VI, *De part. animal.*, f. 201 [Bekker 695]: « Piscium genus mutilatius item ac imperfectius quam avium partibus exterioribus est. Non enim crura, non manus, non alas hoc habet (cur ita, causa iam exposita est), sed continuo simplici corpore a capite in caudam usque porrigitur... Piscibus nulla membra dependent, quoniam eorum natura natilis est, ratione suae substantiae; nihil enim supervacaneum, nihil frustra natura agit. Sed cum sua substantia sanguinem habeant, et tamen natiles, non gressiles sint, pinnulas habent, ut nantes; pedibus carent, ut non pedestres sed aquatiles: pedum enim additio utilis ad motum, qui in pedo, hoc est solo agatur, unde et nomen inditum pedibus est »; *De hist. animal.*, ff. 16, 38 v. [Bekker 504 b - 505 b, 533]; *De iuventute et senectute*, f. 155 [Bekker 475 b - 477 a].

[4] Cfr. pp. 256 e nn. 2 e 3, 258 e n. 1.

pagina 262:

[1] Cfr. pp. 219 s. e note relative.

[2] Cfr. Varchi, pp. 9 s. e note relative.

[3] Cfr. ancora Varchi, *l. c.*

[4] Cfr. pp. 215 ss. e note relative. Si noti l'astrazione raziocinante con cui il Danti affronta anche i « moti » e gli « affetti », che pure avevano suscitato le polemiche stilistiche dei trattatisti contemporanei (cfr. Dolce, pp. 165 s., 180 s., 187 ss., e note relative). Similmente: per il « decoro » cfr. p. 231 e n. 3, per la « convenienza » p. 243 e n. 2, per il « diletto » p. 253 e n. 4, per la « storia » p. 254 e n. 4.

pagina 263:

[1] Cfr. p. 221 e n. 1. A proposito delle carenze del marmo, cfr. CLEMENTS, *op. cit.*, p. 335: « Vincenzo Danti, who separated sculpture into three components (*intelletto, mano, materia*) regretted that a poor marble could nullify this correspondence, a fact only too familiar to Buonarroti, who complained that his marbles were too often blemished by *peli... rotture...* and *isforzature* ».

[2] Cfr. ancora VARCHI, *Lezione sul sonetto di Michelangelo "Non ha l'ottimo artista alcun concetto"*, in *Opere di B. V.*, II, pp. 615 ss.

pagina 264:

[1] Cfr. p. 241 e n. 2. È naturale che il Danti in una dissertazione così universale non pensi più ai possibili pericoli di una esperienza limitata (cfr. invece p. 240 e n. 2).

[2] Cfr. pp. 215 ss., 220 s., e note relative.

pagina 265:

[1] Cfr. pp. 222 s., 253 ss., e note relative.

[2] Cfr. pp. 262 ss. e note relative.

[3] Cfr. ROSCI, *op. cit.*, pp. 78 s.: « Si tratta evidentemente del concetto di Idea, ma l'Idea è qui la conoscenza quasi scientifica dei fini della natura: scissa da tale struttura razionalistica, la ' bella forma intenzionale ' della natura diverrà uno dei temi fondamentali dell'eclettismo accademico ».

[4] Cfr. pp. 222 s., 253 ss., e note relative.

pagina 266:

[1] Cfr. pp. 241 ss., 246 ss., e note relative.

[2] Per le caratteristiche del « ritrarre », cioè della « storia », cfr. ancora la n. 2 a p. 241. Su tale accezione della « memoria » cfr. ARISTOTELE, VI, *De memoria et reminiscentia*, ff. 17 v. s. [Bekker 449 b]; DANIELLO, *Poetica*, pp. 30 s.; VARCHI, *Sopra il primo canto del Paradiso di Dante*, in *Opere di B. V.*, II, p. 350: « La memoria, la quale è più perfetta fra tutte le sentimenta interiori e più s'appressa all'intelletto, ha due operazioni: la prima è conservare i simulacri e le similitudini di tutti i sensibili in loro assenza, la seconda è comprendere il tempo passato, in quanto passato. Nella prima operazione è distinta e separata realmente dall'altre tre virtù interiori, nella seconda non è distinta dalla fantasia realmente; e questa potenza si trova ancora negli animali bruti, e massimamente quanto alla prima operazione, e non è differente dalla riminiscenza, la quale non hanno i bruti se non di considerazione, ed ha il luogo suo nell'ultima parte del cervello presso la collottola in alcuni ventricini o vero celle di esso cerebro ».

[3] Per le caratteristiche dell'« imitare », cioè della « poesia », cfr. ancora la n. 2 a p. 241.

pagina 267:

[1] Dal paragone tra la « poesia » e la « storia » (cfr. p. 266 e note relative) risulta dunque che « imitare » è superiore a « ritrarre » e che l'artista deve essere capace non solo di « ritrarre », ma anche di « imitare ». Seguendo la propria vocazione raziocinante il Danti giunge così ad una conclusione che, a modo suo, concorda con la problematica manieristica contemporanea (cfr. VASARI, pp. 61 s. e note relative), con cui condivide il giudizio dispregiativo per coloro che ritraggono cose inanimate (considerandole un grado infimo dell'ordine universale; cfr. pp. 241 ss. e note relative) e l'ammirazione per l'« imitazione » degli esseri animati (sempre più difficili e perfetti e soggetti agli « accidenti », cfr. pp. 220 ss., 253 ss., e note relative). Si noti come tale conclusione, già implicita del resto nell'ammessa possibilità che l'artificio superi la natura (cfr. p. 219 ss. e note relative), attenui felicemente il rigore delle classificazioni precedenti. A proposito delle possibili conseguenze dell'« imitare » sull'arte religiosa cfr. E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, « Commentari », VII, 1956, p. 104: « Anche senza volere aderire all'interpretazione del Manierismo come di un movimento spiritualista, è indubbio che alla sua origine sta l'esaltazione della fantasia e l'interiorità di fronte al conformismo verso la tradizione e l'autorità. Questo atteggiamento non è in sé stesso religioso: ma la teoria dell'imitazione di Michelangelo, data la predominanza della pittura sacra, ebbe immediatamente gravi conseguenze religiose... L'artista deve dare [secondo la distinzione del Danti fra « imitare » e « ritrarre »] una sua versione idealizzata anche degli avvenimenti evangelici e biblici, a meno che rinunzi ad esser ' poeta ', si accontenti di essere ' storico '. Di qua vengono le innovazioni iconografiche, ad esempio nel Giudizio Universale di Michelangelo: e qui sta la vera ragione delle accuse mosse contro i Manieristi dalla Controriforma »; F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959, pp. 136 s.: « L'artista, se voglia essere tale e non storico, deve dare una sua versione idealizzata anche degli avvenimenti evangelici e biblici... E conclusione evidente è che qui il verisimile riassorbe in sé anche l' ' imitatio ' e si può passare al manierismo più disinvolto (che comportava, come nota a ragione il Battisti, anche delle conseguenze in materia religiosa, donde la vera ragione delle accuse mosse ai manieristi dalla Controriforma) o, attraverso il manierismo — termine di passaggio, del resto, di breve durata —, all'idealismo del tardo Seicento (Carracci, Agucchi, Bellori) ».

[2] Cfr. p. 264 e n. 1.

[3] Cfr. pp. 224 ss. e note relative.

[4] Cfr. pp. 209 s., 212 s., 233, 237 ss., e note relative.

pagina 268:

[1] La solita distinzione tra l'« istinto » della natura e l'« artificio » della scienza (cfr. VARCHI, pp. 30 s., PINO, pp. 96 e n. 9, 122 e n. 2, DOLCE, p. 186 e n. 4). Naturalmente il Danti, a differenza dei veneti, è favorevole alla scienza (cfr. pp. 209 e n. 6, 212 e n. 2, 213 e n. 3, 233 e n. 1; nonché CONDIVI, pp. 66 s.: « È stato Michelagnolo, fin da fanciullo, uomo di molta fatica, e al dono della natura ha aggiunta la dottrina, la quale egli non dall'altrui fatiche e industrie, ma dalla stessa natura ha voluto apprendere, mettendosi quella innanzi come vero esempio. Perciocché non è animale, di che egli notomia non abbia voluto fare, e dell'uomo tante, che quelli, che in ciò tutta la loro vita hanno spesa e ne fan professione, appena altrettanto ne sanno; parlo della cognizione che all'arte della pittura e scultura è necessaria, non dell'altre minuzie che osservano i notomisti »).

[2] Cfr. PANOFSKY, p. 58: « Lo stesso Danti, che non ammette la schematizzazione matematica delle forme e dei movimenti corporei [cfr. n. 2 a p. 212], fa tuttavia — perché un tramite ' scientifico ' per accedere all'arte deve pure esser trovato — assolutamente valere il metodo anatomico, e spiega espressamente che la sua ' vera regola ' deve valere tanto per coloro che sono nati per l'arte, quanto per quelli — tra cui annovera sé stesso — che non nacquero per essa »; A. M. PARIS, *Sistema e giudizi nell'Idea del Lomazzo,* in « Atti del Seminario di Storia dell'Arte », Pisa-Viareggio, 1953, p. 189: « Il manierismo era giunto alla persuasione che tutta l'arte si potesse insegnare ed imparare. Addirittura Vincenzo Danti inizia il saggio del suo grande trattato... dicendo di voler rendere accessibile l'arte anche a coloro che non sono nati artisti ». Questa ricerca di una teorica valida non solo per gli artisti naturalmente dotati era ovviamente stimolata dalla esigenza letteraria, sempre più diffusa, di una conoscenza « universale » ed enciclopedica (cfr. n. 8 a p. 209); ma forse concorreva ad essa anche una nuova consapevolezza degli infiniti casi della storia, lumeggiati pienamente dalle *Vite* vasariane.

[3] Cfr. p. 209 e n. 8.

CRISTOFORO SORTE

OSSERVAZIONI NELLA PITTURA

pagina 273:

[1] Cfr. le simili affermazioni del PINO, p. 96, e del DANTI, p. 213, e note relative.

[2] Cfr., a proposito delle certezze tecniche, l'ironia del PINO, p. 120.

[3] Timore ispirato — tanto più in uno scrittore non letterato — dalla codificazione bembesca.

[4] Cfr. SANGALLO, p. 74.

pagina 274:

[1] Cfr. PINO, pp. 95 s., DANTI, pp. 209 s.

pagina 275:

[1] Autore di una *Vita di Sant'Ercolano,* Verona, 1584; per altre notizie cfr. S. MAFFEI, *Verona illustrata,* III, Milano, 1825, p. 443; G. BRUNIATI, *Dizionarietto degli uomini illustri della Riviera di Salò,* Milano, 1837, p. 146.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 35 ss., PINO, pp. 108 s., DOLCE, p. 157.

[3] Cfr. VARCHI, pp. 38, 47 s., VASARI, pp. 60 s., BRONZINO, pp. 66, SANGALLO, pp. 72, 77, PINO, p. 129, DOLCE, p. 181.

[4] Si ricordi che il Sorte nella seconda edizione delle sue *Osservazioni nella pittura* (Venezia, 1594) pubblicò anche una *Cronichetta dell'origine della magnifica città di Verona, al molto ill. Sig. C. Agostin de' Giusti,* scritta nel 1388 (cfr. *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara,* Pisa, 1821, I, p. 34; SCHLOSSER, p. 350; R. PALLUCCHINI, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento,* Venezia, 1943, p. 30).

[5] Cfr. p. 283.

[6] Per i « fiori » e le « erbe » cfr. le diverse accezioni di DOLCE, p. 184, e DANTI, pp. 247 ss.

[7] La « densità delle selve » e la « orridezza de' monti » sembrano alludere a nuove esigenze espressive della pittura, più affini agli sfondi pittoreschi del Tansillo e del Tasso che alle intenzioni anticlassiche di

un Vasari (cfr. p. 61) o a quelle classicistiche di un Dolce (cfr. p. 184).

[8] Il Vitali propone al Sorte i *topoi* della universalità della pittura. Sulle acque e il colore delle carni cfr. VARCHI, p. 37, PINO, p. 106, DOLCE, p. 184; sul colore degli occhi PINO, p. 128, DOLCE, p. 173; sul colore delle vesti PINO, pp. 117, 128, DOLCE, pp. 182, 184; sulle prospettive VARCHI, p. 39, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, pp. 121 s., DOLCE, p. 183; sull'aurora VARCHI, p. 37, PINO, p. 128; sulla notte VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, DOLCE, p. 184; sulle tempeste VASARI, p. 61; sugli incendi VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, DOLCE, p. 184 (e note relative).

pagina 276:

[1] Niente conosciamo dell'attività propriamente pittorica del Sorte, che si dedicò soprattutto alla corografia (cfr. D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, a cura di G. Biadego, Verona, 1891, pp. 40 s.; SCHLOSSER, p. 343; R. ALMAGIÀ, *Monumenta Italiae Cartographica*, Firenze, 1929, pp. 37-39, e *Le carte dei territori Veneziano, Padovano e Trevigiano e del Friuli di Cristoforo Sorte*, a cura di R. Almagià, pubbl. dall'Istituto di Geografia dell'Università di Roma, Serie B n. 3, s. d.; R. BRENZONI, in THIEME-BECKER, XXXI, 1937, s. v.; E. BATTISTI *Il concetto di imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio*, « Commentari », VII, 1956, pp. 251 s.).

[2] Cfr. PINO, p. 125.

pagina 277:

[1] « Giudizio » ha qui il senso convenzionale di innata capacità discriminante ed espressiva: cfr. ad es. VARCHI, p. 22, SANGALLO, p. 76, PINO, pp. 96, 114, DOLCE, p. 169, DANTI, pp. 209, 268. Sul possibile dislivello tra le intenzioni e la realizzazione cfr. DOLCE, pp. 170 s. e nota relativa.

[2] Elogio convenzionale nei divulgati termini dell'« ut pictura poesis »; cfr. ad es. VARCHI, pp. 55 ss., PINO, pp. 106, 115, DOLCE, pp. 152 ss.

pagina 278:

[1] Cfr. p. 273 e n. 1.

[2] Richiamo generico per introdurre i ' moderni ', privo di quelle preoccupazioni stilistiche che già hanno animato il manierista VASARI (T, pp. 557 ss.) o il classicista DOLCE (p. 176).

[3] Paolo Caliari, detto il Veronese (Verona 1528-Venezia 1588).

[4] Sulla ritrattistica di Bernardino India (Verona 1528-90), già ricordato dal VASARI, VI, p. 368 e da A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570, II, p. 12, cfr. ZANNANDREIS, *op. cit.*, p. 127: « Fece anche a più centinaia ritratti tocchi con una grazia, pastosità e franchezza che innamora, e fra questi il proprio, che conservavasi al tempo del Dal Pozzo [*Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*,

Verona, 1718, p. 76] nella sua galleria. Fu l'India eziandio uomo dotto e letterato e meritò per la sua virtù che se ne serbasse la memoria di lui nella sua effigie in medaglia, di cui ci dà l'impronta il Maffei nella P. III della Verona Illustrata [Verona, 1731, p. 383] »; e i rinvii bibliografici di A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* IX: *La pittura del Cinquecento,* 7, pp. 39 ss.

[5] Sugli « intendenti » e le accezioni di tale appellativo cfr. VARCHI, p. 34, PINO, pp. 101, 116, DOLCE, p. 162, DANTI, pp. 209, 211.

pagina 279:

[1] Si noti come il Sorte si rifugi nelle certezze della propria esperienza tecnica per evitare le censure degli « intendenti ».

[2] Ma tale opinione, di ascendenza mitologica, non era stata accolta da ARISTOTELE, V, *Meteorologicorum libri,* ff. 417 v. ss. [Bekker 349 ss.].

[3] Generale e ingegnere militare (1520-85); cfr. C. PROMIS, *Biografie di ingegneri militari italiani dal sec. XIV alla metà del XVIII,* « Miscellanea di storia italiana », ed. per cura della R. Deput. di storia patria, Torino, 1874, s. I, to. XIV, p. 447.

pagina 280:

[1] In tutta questa parte il Sorte riprende ampiamente dati aristotelici (ad es.: « Elevatam enim a sole aquam, iterum pluentem congregatam sub terra fluere, ut ex alvo magna... et... collectam ex hyeme in talia receptacula, hanc fieri multitudinem fluviorum... Inconveniens est, si quis non putet propter eandem causam aquam ex aere fieri, propter quam quidem super terram et in terra: quare si et ibi propter frigiditatem cogitur vaporans aer in aquam, et ab ea, quae in terra, frigiditate idem hoc oportet putare accidere, et fieri non solum segregatam aquam in ipsa, et hanc fluere, sed et fieri continue. Amplius autem non fiente, sed existente aqua cotidie, non tale esse principium fluviorum, veluti sub terra stagna quaedam segregata, sicut quidam dicunt, sed similiter, sicut et in eo, qui est super terram, loco parvae consistunt guttae, et iterum ipsae cum aliis, ac tandem cum multitudine descendit pluens aqua, sic et in terra ex parvis constillari primo, et esse, velut scaturiente in unum terra, principia fluviorum... Fluxiones fluviorum ex montibus videntur fluentes, et plurimi et maximi fluvii fluunt ex maximis montibus. Similiter autem et fontes plurimi montibus et locis altis vicini sunt, in campestribus autem sine fluviis pauci fiunt omnino. Montana enim et alta loca, velut spongia super suspensa,... in multis locis scaturiunt et constillant aquam... », ARISTOTELE, V, *Meteorologicorum libri,* f. 418 [Bekker 349 s.]), cercando di ravvivarli con l'esperienza dei suoi « lambicchi ».

[2] L'Isarco.

pagina 281:

[1] Cfr. ARISTOTELE, V, *Meteorologicorum libri* ff. 421 v. ss. [Bekker 354]; AVERROÈ, ivi, f. 426 v.

[2] Si noti come il Sorte rinunci di malavoglia e cavillosamente alle proprie convinzioni concrete per l'opinione dei teologi, basata sulla Bibbia (cfr. *Eccl.*, I, 7: « Omnia flumina intrant in mare, et mare non redundat; ad locum unde exeunt flumina revertuntur ut iterum fluant »).

pagina 282:

[1] Cfr. PINO, pp. 120 ss.

[2] Cfr. ZANNANDREIS, *op. cit.*, p. 41, SCHLOSSER, pp. 343 s., ALMAGIÀ, *ll. cc.*

pagina 283:

[1] Per i caratteri della corografia cfr. la *Geografia* di C. TOLOMEO, nella traduzione di un contemporaneo del Sorte, G. Ruscelli, pubblicata a Venezia nel 1561 (ad es.: « La Corografia,... dividendo i luoghi particolari, gli espone separatamente, e ciascuno secondo sé stesso; et insieme descrive tutte quasi le cose, ancorché minime, le quali in quelle parti o in quei luoghi che ella descrive sono contenute, sì come sono i porti, le ville, i popoli, i rami che escono da' primi fiumi e l'altre cose simili a queste... La Corografia poi più attende alla qualità de' luoghi, che alla quantità e grandezza loro. Conciosiacosaché ella procuri per tutto di rappresentar con figure la vera forma o simiglianza de' luoghi, e non così parimente la simmetria o misura e disposizione che hanno fra loro e col cielo e col mondo tutto... La Corografia ha bisogno del disegno o della dipintura de' luoghi, e niuno potrà esser corografo, che non sappia disegnare o dipingere », in A. MIELI, *Manuale di storia della scienza*, Roma, 1925, pp. 397 ss.).

[2] Accezioni genériche, da mestierante, della « fatica » e della « esperienza », che non implicano per il Sorte particolari aspirazioni stilistiche (cfr. invece DANTI, pp. 209, 212 s., e note relative).

[3] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Gomma*: « Umore viscoso, che esce dagli alberi per la scorza... e serve a' pittori e miniatori per temperare colori. Trovasene di diverse qualità e di differenti colori; quella che per lo più serve a' nostri artefici è di colore bianco come quello del zucchero candito, e chiamasi gomma arabica (e volgarmente Bomberaca), nome preso da quella gomma che nella Arabia... esce dalla scorza dell'albero detto acacia ».

pagina 284:

[1] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Pomella*: « Un color verde giallo, fatto di semi d'una certa erba, della quale molta si trova in alcune mon-

tagne di Toscana; e per non aver corpo, non serve se non per lavorare a tempera ».

[2] Allume di rocca.

[3] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*. s. v. *Lacca ordinaria*: « Un color simile [a quello della lacca fine, cioè un « rosso scuro mariaviglioso »] per dipignere a tempera, e si cava da' brucioli del verzino, nel modo che si fa la lacca fine dalla cimatura de lo scarlato, e fa rosso scuro ».

[4] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Indaco*: « Sugo d'erba, detta guado, rappreso, del quale si servono i pittori per fare un colore tra turchino e azzurro ».

[5] Fuliggine. Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Filiggine*: « Quella materia nera, che lascia il fumo su pe' camini... Questa serve a' nostri artefici per macchiar disegni d'acquerello e per tigner fogli da disegnarvi sopra ».

[6] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Cinabro*: « Bellissimo color rosso chiaro, il qual color rosso chiaro i moderni con voce nuova chiamano ponsò. Fassi con zolfo et ariento vivo a forza di fuoco il cinabro; e serve per dipignere a olio ».

pagina 285:

[1] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Ricacciare*: « I pittori dicono ricacciare, in significato di caricare di scuri le fatte pitture, per dare ad esse maggior rilievo, le quali perciò si dicono ricacciate ».

[2] Si noti come il Sorte trapassi facilmente dagli ingredienti del mestiere ai canoni di una convenienza cromatica ormai tradizionale e letteraria (cfr. PINO, p. 117, DOLCE, pp. 173 s., 177 ss., 183 s.).

[3] Piccola caraffa.

pagina 286:

[1] Il Sorte mitizza l'aurora (già propostagli dal Vitali, cfr. p. 275 e n. 8), con accenti tutti letterari, estranei ai precedenti trattatisti (cfr. soprattutto VASARI, p. 61, nonché VARCHI, p. 37, e note relative) e sensibili al decoro pittoresco dei poeti del medio Cinquecento (v. in particolar modo l'ode « Ecco che 'n oriente » di BERNARDO TASSO). In tal modo egli pone a frutto il costume emblematico del calcografo.

[2] Cfr. VARCHI, pp. 10, 12, 38, 44, 50, VASARI, pp. 60 s., PONTORMO, p. 68, PINO, p. 128, DOLCE, p. 149, DANTI, pp. 221, 234, 253 ss.

[3] Per avvalorare l'« artificio » della mitica Aurora, il Sorte cita un non meno mitico Giotto, riecheggiando vagamente affermazioni vasariane, ma in una accezione aneddotica, quasi di tradizione pliniana (cfr. VASARI, I, p. 369: « Quell'obbligo stesso che hanno gli artefici pittori alla natura, la quale serve continuamente per esempio a coloro che, cavando il buono dalle parti di lei migliori e più belle, di contraffarla ed imitarla s'ingegnano sempre; avere, per mio credere, si deve a Giotto, pittore fiorentino:

perciocché, essendo stati sotterrati tanti anni dalle rovine delle guerre i modi delle buone pitture e i dintorni di quelle, egli solo, ancora che nato fra artefici inetti, per dono di Dio, quella che era per mala via, risuscitò ed a tale forma ridusse, che si potette chiamar buona »; p. 372: « Divenne [Giotto] così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive: il che più di dugento anni non s'era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si è detto di sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, né così bene a un pezzo, come a Giotto »).

[4] Ancora una volta il Sorte cerca rifugio nei limiti della propria esperienza (cfr. p. 279 e n. 1).

[5] Giallino.

[6] Cfr. Varchi, p. 39, Pontormo, p. 68, Pino, pp. 115, 117, Dolce, p. 179, Danti, p. 234, e note relative.

[7] Cfr. Varchi, p. 24, Bronzino, p. 64, Dolce, p. 187, Danti, p. 258, e note relative.

[8] Cfr. Vasari, I, p. 150: « Debbono le figure, così di rilievo come dipinte, esser condotte più con il giudicio che con la mano, avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza; perché la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano, ma si conosce bene la bella forma delle braccia e delle gambe, ed il buon giudicio nelle falde de' panni con poche pieghe: perché nella semplicità del poco si mostra l'acutezza dell'ingegno. E per questo, le figure di marmo o di bronzo che vanno un poco alte, vogliono essere traforate gagliarde; acciocché il marmo, che è bianco, ed il bronzo, che ha del nero, piglino all'aria della oscurità, e per quella apparisca da lontano il lavoro esser finito, e dappresso si vegga lasciato in bozze. La quale avvertenza ebbero grandemente gli antichi, come nelle lor figure tonde e di mezzo rilievo che negli archi e nelle colonne veggiamo di Roma, le quali mostrano ancora quel gran giudicio ch'essi ebbero; ed infra i moderni si vede essere stato osservato il medesimo grandemente, nelle sue opere, da Donatello ».

pagina 287:

[1] Morelletto, cioè brunetto.

[2] Cfr. p. 283.

[3] Cfr. invece Vasari, I, p. 179: « Tutte le pitture, adunque, o a olio o a fresco o a tempera, si debbon fare talmente unite ne' loro colori, che quelle figure che nelle storie sono le principali, vengano condotte chiare chiare, mettendo i panni di colore non tanto scuro addosso a quelle dinanzi, che quelle che vanno dopo gli abbiano più chiari che le prime; anzi, a poco a poco, tanto quanto elle vanno diminuendo allo indentro, divenghino anco parimente di mano in mano, e nel colore delle carnagioni e nelle vestimenta, più scure ».

[4] Meglio ' telarina ', cioè « quel sottil velo che ricopre certi liquidi dopo che furono fortemente riscaldati e poi messi a raffreddare in riposo, e che comunemente chiamasi panno », TOMMASEO-BELLINI, s. v.

pagina 288:

[1] Palle.

[2] Cfr. BALDINUCCI, *Vocab.*, s. v. *Giallo di terra abbruciata*: « Una sorta di color giallo che pende in giuggiolino e serve a' pittori per ombrare i gialli chiari ».

[3] Cfr. VASARI, I, p. 182: « [Devono essere] i colori che vi si adoperano [nell'affresco] tutti di terre e non di miniere, ed il bianco di trevertino cotto ».

[4] Cfr. VARCHI, p. 37, VASARI, p. 61, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 106, DOLCE, p. 184, e note relative.

pagina 289:

[1] Cfr. p. 275 e n. 7.

[2] Anche a proposito degli attributi delle stagioni, come prima per l'aurora (cfr. pp. 285 s. e n. 1 a p. 286), il Sorte rivela una esperienza letteraria (cfr. invece PINO, p. 106) che riecheggia modi poetici correnti (cfr., ad es., la descrizione dell'inverno e della primavera di B. TASSO nelle odi « Debb'io por in oblio » e « Già il freddo orrido verno »).

[3] Cfr. VARCHI, p. 26, PONTORMO, p. 68, PINO, p. 114, DOLCE, p. 157, DANTI, p. 209, nonché p. 283 e note relative.

[4] Si noti come il Sorte traduca le possibilità espressive della « notte » (cfr. VARCHI, p. 37; VASARI, p. 61: « ...i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle »; PONTORMO, p. 68; DOLCE, p. 184, e note relative) in espedienti tecnici, tra cui s'inserisce agevolmente anche un esempio reale.

pagina 290:

[1] Lazzeretto.

[2] Affocata, infocata.

pagina 291:

[1] Battuti, cioè pavimenti.

[2] Dalla osservazione naturalistica e fenomenica, dagli accenti pietosi e quasi apocalittici della descrizione dell'incendio di Verona il Sorte si rifugia ancora nella tecnica, rivelando pienamente i propri limiti. Cfr. SCHLOSSER, p. 344: « Notevolissimo per la sua stessa chiarezza è il racconto dell'incendio notturno del Palazzo della Ragione nella sua Verona..., che egli prese a soggetto di un suo dipinto, trattando ampiamente e soprattutto tecnicamente il problema della doppia illuminazione (luce lunare e luce dell'incendio) »; BATTISTI, *op. cit.*, p. 252: « Le sue [del

Sorte] descrizioni paesistiche... meriterebbero di entrare in un'antologia letteraria; forse non si trova altrove tal ricchezza di notazioni naturalistiche ».

[3] Cfr. p. 284 e note relative.

pagina 292:

[1] Cfr. p. 277 e n. 1, e inoltre DANTI, p. 265 e n. 2.

[2] Cfr. VARCHI, p. 38, VASARI, pp. 61 s., PONTORMO, p. 67, SANGALLO, p. 73, PINO, pp. 113 s., 129, DOLCE, pp. 164, 176 ss., DANTI, p. 235.

[3] Anche il Sorte, come il PINO (p. 118 e note relative), avverte il divario tra la materia e la perizia dell'artefice, ma, piuttosto che affermare delle esigenze stilistiche, si ritrae nella tecnica.

[4] Sulle possibilità evocatrici della pittura cfr. PINO, pp. 106, DOLCE, pp. 161 s., e note relative.

[5] Come l'aurora e le stagioni, anche le « tempestose fortune di mare » si coloriscono, per il Sorte, di quegli accenti pittoreschi che si ritrovano in un TANSILLO (cfr. i sonetti « Scabrosi scogli, saldi alle percosse », « Simil all'oceàn, quando più freme »). Ben più semplici erano le indicazioni del VASARI, p. 61, che puntava sulle possibilità espressive della pittura in senso manieristico, e ancor più quelle del DONI, che insisteva sulla « varietà » in senso quantitativo (*Disegno,* f. 12: « Voi non mi avanzarete già [parla il Pino, come pittore, a Silvio scultore]... nel dipingere un mare con le tempestose onde e con le sue rive e porti e variate sorti di navili che dentro vi surgono; e parte di essi con una orribil tempesta si profondino, e parte dalla furia del vento ne sien portati a terra, che certo pare opera maravigliosa »).

pagina 293:

[1] Gli accenti pittoreschi si sposano nuovamente, come per l'aurora (cfr. pp. 285 s.), a quelli mitologici (cfr. la canzone del TANSILLO « Corrono il freddo Borea e l'umido Austro »).

[2] Cfr. ancora il TANSILLO nel sonetto « Quand'il celeste ed immortal auriga » e nel madrigale « S'un Icaro, un Fetonte ».

pagina 294:

[1] Dalla tecnica cromatica delle immagini mitologiche si passa ora a quella delle immagini sacre, sfruttando argomenti non più letterari, ma teologici.

[2] Sugli attributi del Padre Eterno cfr. G. A. GILIO, *Trattato de la emulazione che il Demonio ha fatta a Dio ne l'adorazione, nei sacrificii e ne l'altre cose appartenenti alla divinità,* Venezia, 1563, f. 65: « Un altro nome s'acconviene al buono e grandissimo Signore Iddio, che è 'onnipotente': che altro non vuol dire, che potere sopra d'ogni cosa... »; f. 70: « Iddio è detto invisibile, per esser spirito. Lo spirito non ha forma alcuna; non

avendo forma, non ha colore; non avendo colore, non soggiace a l'occhio, essendo il colore l'oggetto de l'occhio: ma è spirito simplicissimo e puro »; f. 71 v.: « Iddio è spirito, il quale non ha carne né ossa; non ha corpo d'aere, non di fuoco, non d'acqua e non di terra: però non si può né toccare né vedere »; f. 74 v.: « Quanto meno potrà egli [l'intelletto umano, che non comprende le intelligenze angeliche] intendere e comprendere l'essenza divina increata, incorporea, spirituale e semplicissima, non mai veduta da nessuno? ... Iddio essendo spirito, et immenso, incorporeo, incirconscritto et incomprensibile, se non è bianco, né nero, né rosso, né giallo, né verde, né di qual si voglia altro colore, in che modo si potrà egli considerare? Qual forma gli daremo noi, essendo incorporeo? Qual luogo gli daremo, essendo immenso? Qual termine, essendo incirconscritto? Qual lineamento, essendo invisibile? ».

pagina 295:

[1] Cfr. ancora Gilio, *op. cit.*, f. 75: « Ma vediamo un poco se l'uomo gli può dare [a Dio] somiglianza alcuna; perché è impossibile che l'umana mente non l'assomigli ad alcuna cosa, o non se lo imagini in qualche forma; se si ritruova nella Scrittura auttorità o essempio che si possa imitare per meno errare... Daniello il vide in forma d'un vechione; Mosè in forma di fuoco, ch'ardeva e non consumava la rovere, et appresso in colore di zaffiro; Ezechiello in forma di fuoco, di splendore e d'elettro. Queste visioni furono tutte operate per mezzo degli Angeli, per manifestare al mondo il mistero dell'incarnazione. Mosè diceva: ' Iddio nostro è fuoco consumatore '; il che allegò Paolo apostolo, scrivendo a gli Ebrei. In un altro luogo disse che abitava luce inaccessibile. Giovanni ancor egli il chiamò lume, quando disse di Giovan Battista che egli non era la luce, ma il testimonio del lume; onde è scritto: ' Nel lume tuo vedremo lume '; in un altro luogo: ' Oggi risplenderà la luce '. Però la Chiesa pose nel simbolo: Lume del lume. Men male adunque sarebbe, avendo la mente, per acquetarsi alquanto, a correre per similitudini improprie, assomigliarlo ad una sempiterna luce, la quale (secondo i moderni) sta ne le delizie del paradiso, a guisa d'un limpidissimo specchio, nel quale rilucono tutte le cose »; *Sacros. Concilium Tridentinum additis declarationibus Cardinalium, ex ultima recognitione Joannis Gallemart*, Lugduni, 1649, pp. 638 ss.

[2] Cfr. Gilio, *op. cit.*, f. 139 v.: « Scrivono i santi Dottori che la corte del grande Iddio è distinta in tre gierarchie, ciascuna de le quali contiene tre ordini. La prima i Serafini, i Cherubini e i Troni. La seconda le Dominazioni, i Principati e le Potestà. L'ultima le Virtù, gli Arcangéli e gli Angeli; il qual nome è commune però a tutti. Tra queste tre gierarchie e nove ordini sono collocati tutti i beati: tra le prime i Patriarchi, gli Apostoli e i Martiri, tra l'altre i confessori, le vergini, le vedove, gli anacoriti e tutti gli altri che vanno al cielo secondo il merito hanno il

luogo. Queste sono le stanze che il Signor nostro diceva esser appo il Padre ne la casa sua ».

[3] L'esempio avvalora certo il conformismo del Sorte. Giulio Campi (1500 c. - 1572) affrescò la chiesa di S. Margherita nel 1547 (cfr. VENTURI, *op. cit.*, IX, 6, p. 834; A. PUERARI, *La pinacoteca di Cremona*, Cremona, 1951, p. 87). Quasi superfluo avvertire che il vescovo d'Alba è il celebre umanista Marco Girolamo Vida (1490 c. - 1566), autore della *Christias* e di un'*Ars poetica* di stretta osservanza oraziana.

pagina 296:

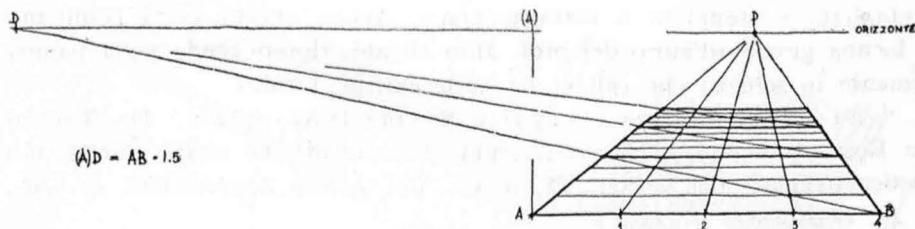
[1] Sugli « ignoranti » e la « vaghezza » dei colori cfr. PINO, pp. 108, 118, e note relative; sugli « intendenti » cfr. n. 5 a p. 278.

[2] Sulla raffigurazione dello Spirito Santo cfr. GILIO, *op. cit.*, f. 60 v., e *Due dialogi*, Camerino, 1564, f. 85.

[3] Tra i miti letterari e teologici il Sorte conferma le sue aspirazioni tecniche ed abbina tranquillamente i geniali fulgori del Veronese (nel *Martirio di San Giorgio*) ai modesti lumi di Felice Brusasorci (nella *Madonna in gloria e tre angeli*), scivolando dai « bagliori divini » alle leggi prospettiche.

[4] Sul « necessarissimo fondamento » della prospettiva cfr. VARCHI, p. 39, VASARI, p. 61, PINO, pp. 121 s., DOLCE, p. 183, e note relative.

pagina 297:

[1] A questo punto il testo del Sorte, nel *verso* del foglio 15 dell'edizione principe, s'interrompe, lasciando bianco l'ultimo terzo della pagina, dove doveva trovar posto l'annunciata figura; la quale, omessa non sappiamo perché nella principe e (secondo il *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara* cit., I, p. 34) anche nella ristampa del 1594, che ci è stata irraggiungibile, diamo qui disegnata per noi dal prof. Milo Melani, che ringraziamo della cortese collaborazione:

Questa dimostrazione prospettica fu, come la seguente, copiata nell'anonimo breviario di prospettiva contenuto nel codice capponiano n. 132 della Vaticana, dando luogo ad alcuni equivoci (cfr. F. HARTT, *Giulio*

Romano, New Haven, 1958, pp. 10 ss. n. 7, e la n. 1 alla p. 298 del presente volume).

[2] Cfr. ancora BRENZONI, *l. c.*

[3] Dato che il Sorte visse sino alla fine del secolo, i vantati rapporti con Federico II Gonzaga, primo duca di Mantova (morto nel 1540), e con Giulio Romano (morto nel 1546) debbono risalire ad una fase giovanile.

[4] Il Sorte allude probabilmente alla Sala dei Pontefici, nell'appartamento Borgia (cfr. VASARI, V, pp. 595 s.), decorata con « sfondri », ma non con « colonne torte ».

pagina 298:

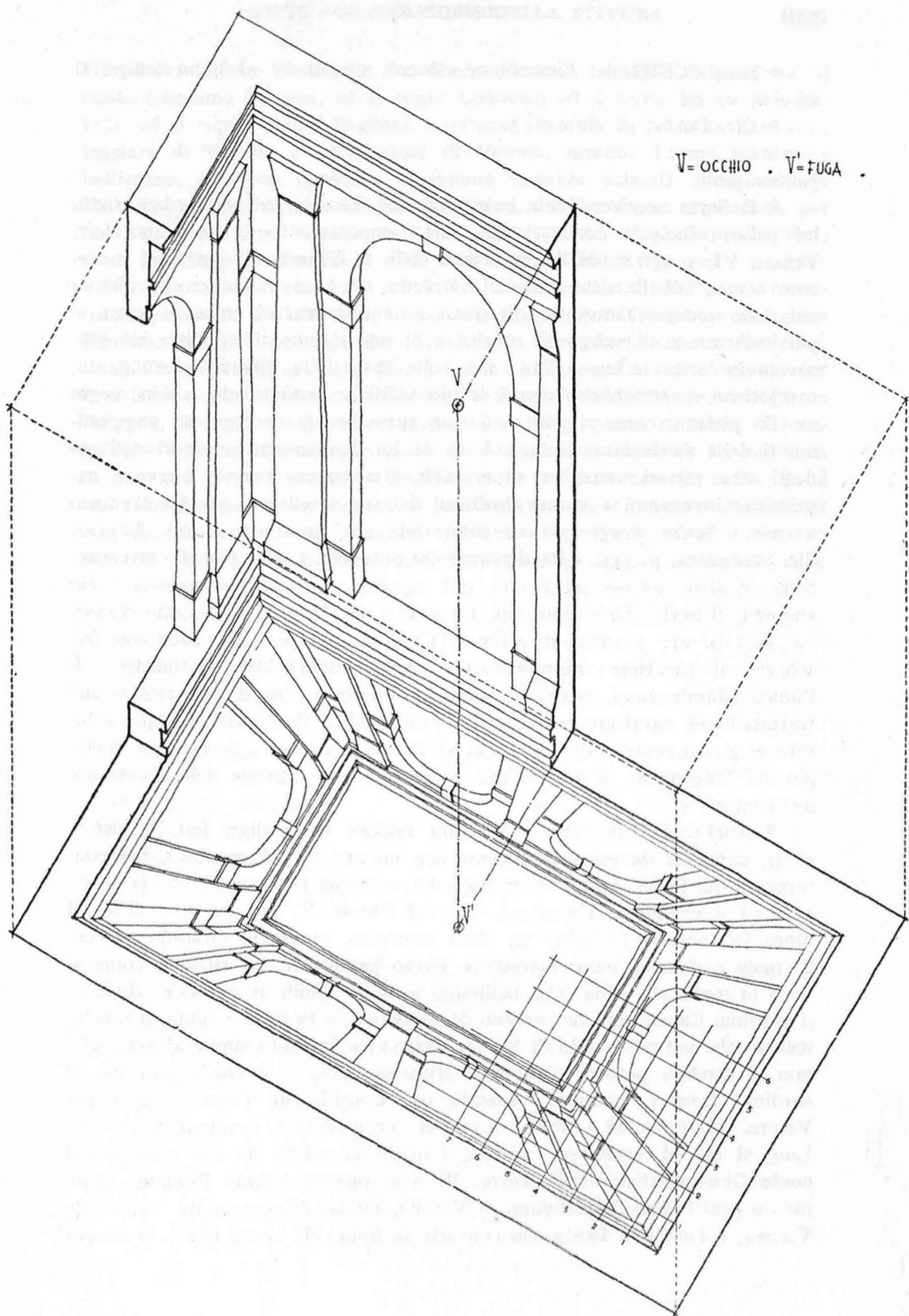
[1] Anche questa dimostrazione prospettica è stata copiata nell'anonimo codice capponiano n. 132, scritto probabilmente alla fine del '500 nell'Italia settentrionale, e la menzione di Giulio Romano ha fatto credere al redattore del vecchio e primo catalogo della collezione Capponi (Roma, 1747), a G. SALVO COZZO, redattore del nuovo catalogo (Roma, 1897), e a G. LOUKOMSKI, *Jules Romain,* Paris, 1932, pp. 11 ss., nonché, sulle loro orme, allo SCHLOSSER, p. 350, che si trattasse di un trattatello dello stesso Pippi (cfr. HARTT, *l. c.*, che pubblica al riguardo una lunga, esauriente nota di Bates Lowry, la quale conclude: « The manuscript believed to be a treatise on perspective by Giulio Romano exists then only as the inadvertent product of the library cataloguer and as the imaginative creation of a careless reader. Its sole value for Giulio Romano lies in the attention it calls to the methods Sorte claims to have been taught by Giulio »). Il fatto segna comunque un punto all'attivo della scarsa fortuna toccata all'operetta del Sorte.

[2] Refe.

[3] L'annunciata figura manca nella principe, il cui foglio 16 presenta a questo punto, nella parte inferiore del *verso,* uno spazio vuoto di circa un terzo della pagina, evidentemente riservato al grafico. Ma la seconda edizione, che ci è stata, ripetiamo, irraggiungibile, recherebbe — stando al cit. *Catalogo* della Biblioteca Cicognara, I, p. 34 — la figura esplicativa « intagliata e stampata a tutta pagina ». Anche questa volta colmiamo la lacuna grazie all'aiuto del prof. Milo Melani, riproducendo nella pagina seguente lo schizzo che egli ci ha cortesemente fornito.

[4] Su Cristoforo (1520 c. - 1577) e Stefano (1530 - 1572 c.) De Rossi o De Rosa, bresciani, il Sorte riassume brevemente le notizie molto più particolareggiate del VASARI, VI, p. 509. Cfr. invece ZANNANDREIS, *op. cit.*, p. 40, SCHLOSSER, p. 343.

pagina 299:

[1] Sulla « naturale inclinazione » cfr. VARCHI, pp. 30 s., PINO, p. 122, DOLCE, p. 186, e note relative.

V = OCCHIO . V' = FUGA
V
V'

[2] Son. CCCIII del Canzoniere « Amor, che meco al buon tempo ti stavi », v. 14.

[3] Cfr. DOLCE, p. 186 e n. 5.

pagina 300:

[1] Il Sorte non condivide le censure del Vasari, pur concordando con lui sulle principali caratteristiche del temperamento tintorettiano (cfr. VASARI, VI, p. 587: « Nella medesima città di Vinezia, e quasi ne' medesimi tempi [di Battista Franco], è stato ed è vivo ancora un pittore chiamato Iacopo Tintoretto; il quale si è dilettato di tutte le virtù, e particolarmente di sonare di musica e diversi strumenti, ed oltre ciò piacevole in tutte le sue azioni; ma nelle cose della pittura, stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dell'uso degli altri pittori: anzi ha superata la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia »). Cfr. SCHLOSSER, p. 343: « Particolarmente notevole, anche perché derivante, come le altre notizie del genere, dai rapporti personali dell'autore, è ciò che egli [il Sorte] dice dello stile dei ritratti del Tintoretto »; PALLUCCHINI, *op. cit.*, p. 24: « Anche il veronese Cristoforo Sorte... ribadisce con freschezza il carattere impressionistico della pittura del Tintoretto... È l'unica illuminazione critica di qualche interesse che si può isolare nel trattatello di carattere tecnicistico e didascalico del Sorte, troppo valutato ai giorni nostri dallo Schlosser »; BATTISTI, *op. cit.*, p. 252: « L'esempio del Tintoretto... è quanto mai calzante [come riprova della ' naturale inclinazione '».

[2] Anche il Tintoretto, a maggior ragione del Caliari (cfr. p. 296 e n. 3), deve far da esempio insieme con un artista più modesto, ma conterraneo del Sorte. Sulla ritrattistica del veronese Orlando Flacco (1530 c.-1586 c.) si vedano le precedenti lodi del VASARI, V, pp. 298 s.: « Ebbe il Moro [Francesco Torbido] un altro discepolo, chiamato Orlando Fiacco, il quale è riuscito buon maestro e molto pratico in far ritratti, come si vedè in molti che n'ha fatti bellissimi e molto simili al naturale. Ritrasse il cardinal Caraffa nel suo ritorno di Germania, e lo rubò a lume di torchi, mentre che nel vescovado di Verona cenava; e fu tanto simile al vero, che non si sarebbe potuto migliorare. Ritrasse anco, e molto vivamente, il cardinal Lorena, quando, venendo dal Concilio di Trento, passò per Verona nel ritornarsi a Roma; e così li due vescovi Lippomani di Verona, Luigi il zio ed Agostino il nipote, i quali ha ora in un suo camerino il conte Giovambatista della Torre. Ritrasse messer Adamo Fumani, canonico e gentiluomo literatissimo di Verona, messer Vincenzio de' Medici da Verona, e madonna Isotta sua consorte in figura di Santa Elena, e messer

Nicolò lor nipote. Parimente ha ritratto il conte Antonio della Torre, il conte Girolamo Canossi, ed il conte Lodovico ed il conte Paulo suoi fratelli, ed il signor Astor Baglioni, capitano generale di tutta la cavalleria leggiera di Vinezia e governatore di Verona, armato d'arme bianche e bellissimo, e la sua consorte, la signora Ginevra Salviati. Similmente il Palladio, architetto rarissimo, e molti altri; e tuttavia va seguitando per farsi veramente un Orlando nell'arte della pittura, come fu quel primo gran Paladino di Francia ». Cfr. anche ZANNANDREIS, *op. cit.*, p. 123: « Fu valoroso assai anco ne' ritratti e furono molto applauditi..., soprattutto quello di Palladio, architetto vicentino reputatissimo, e del gran Tiziano, ch'erano al tempo del Ridolfi nella famiglia Caliari in Venezia ».

[3] Cfr. MAFFEI, *op. cit.*, III, p. 400: « Ma perché non dovremo far ricordanza altresì del Conte Mario Bevilacqua, addottorato in legge a Bologna, il quale nobil libreria anche di codici a penna raccolse, col sontuoso e singolar Museo, gran parte del quale ancor sussiste? La sua casa fu per ogni conto il ricetto delle Muse e in molti libri se ne parla. Vi si tenea singolarmente un ridotto di musica, nel quale orazioni in lode di essa recitarono Domenico Candido ed altri. Del Museo e dell'autor suo parlò il Peretti nel trattato della famiglia Bevilacqua e l'Ogerio nelle sue Selve ».

[4] Cfr. pp. 279 ss.

[5] Cfr. p. 292.

[6] Cfr. pp. 288 s.

[7] Cfr. pp. 289 ss.

[8] Cfr. pp. 292 s.

[9] Cfr. p. 293.

[10] Cfr. pp. 294 s.

[11] Cfr. pp. 296 ss.

[12] Cfr. p. 295.

[13] Cfr. p. 299.

INDICE DEL VOLUME

B. VARCHI

LEZZIONE DELLA MAGGIORANZA DELLE ARTI . . . . . p. 3

Appendice: Lettere a B. Varchi
di Giorgio Vasari 59
del Bronzino 63
del Pontormo 67
del Tasso 69
di Francesco Sangallo 71
del Tribolo 78
di Benvenuto Cellini 80
di Michelangelo 82

B. VARCHI

LIBRO DELLA BELTÀ E GRAZIA 83

P. PINO

DIALOGO DI PITTURA 93

L. DOLCE

DIALOGO DELLA PITTURA INTITOLATO L'ARETINO 141

V. DANTI

IL PRIMO LIBRO DEL TRATTATO DELLE PERFETTE PROPORZIONI 207

C. SORTE

OSSERVAZIONI NELLA PITTURA 271

NOTE

Nota critica 305
Nota filologica:
Avvertenza sui criteri di edizione 330
Trattati di B. Varchi 335
Pino, Dialogo di Pittura 341
Dolce, Dialogo della Pittura 343
Danti, Trattato delle perfette proporzioni 347
Sorte, Osservazioni nella Pittura 349

COMMENTO

Tavola delle abbreviazioni usate nel commento 353
Varchi, Lezzione della maggioranza delle arti 357
Varchi, Libro della Beltà e Grazia 386
Pino, Dialogo di Pittura 396
Dolce, Dialogo della Pittura 433
Danti, Trattato delle perfette proporzioni 494
Sorte, Osservazioni nella Pittura 526

AVVERTENZA

L'Indice analitico di questo e dei due volumi successivi sarà alla fine del vol. III.